LA FIGURE DU LIBRETTISTE DES LUMIÈRES À L'OPÉRA-COMIQUE AU XIXE SIÈCLE OU « L'AMOUR, LE PLAISIR, LA CHANSON ET L'ESPRIT »

> Une œuvre jouée à la place Favart a grand'peine à paraître romantique ; cela tient peut-être à ce que sur cette maison, où fleurit jadis la comédie à ariettes, planent toujours […] les ombres sceptiques d'Auber et de Scribe[1].

Alors que les intrigues d'opéra romantique privilégient l'histoire dans ses affrontements politiques, sociaux ou religieux de toute époque, via de « grands hommes », l'opéra-comique du Second Empire entretient une modeste filiation avec les Lumières en évoquant les figures familières ou les lieux qui contribuèrent à la naissance et l'épanouissement du genre.

Au sein de cette veine, l'histoire théâtrale mise en scène occupe une place non négligeable. Dans les pièces dites *de galerie*[2], compositeurs, librettistes et interprètes fameux des théâtres de la Foire ou de la Comédie-Italienne émergent dans le temps où l'histoire sociale et la musicographie du XIXe siècle misent également sur ces objets singuliers. À l'instar des publications des frères Goncourt, se déclarant « exilés du XVIIIe siècle », cette micro-histoire s'attache avec familiarité au circonstanciel et non à l'évènementiel. Les mœurs et situations anecdotiques – aimer, se divertir, se vêtir – deviennent les indices symptomatiques d'un art de vivre désormais révolu[3]. Si les artistes féminines détiennent la majorité des rôles de premier plan[4], certains dramaturges réels, représentés dans leur milieu socioculturel, y apparaissent aussi. Parmi eux, le librettiste devient le protagoniste de trois opéras-comiques créés sous le Second Empire et les débuts de la IIIe République : soit La Chabaussière dans *Les Trois Nicolas*[5], Charles Collé dans *Le Jardinier galant*[6], Charles-Simon Favart dans *Madame Favart*[7].

---

[1] Théodore de Banville, *Le National*, 27 janvier 1873 ; repris dans *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, Peter J. Edwards et Peter S. Hambly (éd.), Paris, Honoré Champion éditeur, 2003, tome 1, p. 444.

[2] Expression du vocabulaire théâtral désignant au XIXe siècle des comédies dont les artistes ou les auteurs célèbres sont les héros.

[3] Cet art du XVIIIe siècle triomphe non seulement dans la littérature, de Théophile Gautier à Paul Verlaine, mais également dans les arts décoratifs, accusant la nostalgie d'un ordre ancien ou bien d'un libertinage fantasmé. Pour plus de détails, consulter Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud, « Introduction », *Présence du XVIIIe siècle dans l'opéra français du XIXe siècle d'Adam à Massenet,* Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne, 2011, p. 11-34. La riche bibliographie sur cette thématique est également un atout du volume.

[4] *Cf.* Sabine Teulon Lardic, « Les actrices-chanteuses des Lumières sur la scène dix-neuviémiste : *Carline, La Tonelli, Mademoiselle Sylvia* (1840-1878) », *Femmes de l'opéra-comique*, Raphaëlle Legrand et Florence Launay (dir.), colloque de l'Opéra-Comique et de Sorbonne université, 2019.

[5] *Les Trois Nicolas, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Scribe, Bernard Lopez, musique de M. Louis Clapisson, mise en scène de M. Mocker […]*, Répertoire dramatique des auteurs contemporains, s. d. [1859]. Source désormais signalée : *Les Trois Nicolas*, livret.

[6] *Le Jardinier galant, opéra-comique en 2 actes et 3 tableaux, par A. de Leuven et P. Siraudin, musique de F. Poise*, Paris, Librairie Nouvelle, A. Bourdillat et Cie, 1861. Source désormais signalée : *Le Jardinier galant*, livret.

[7] *Madame Favart, opéra-comique en trois actes par Alfred Duru et Henri Chivot, musique de Jacques Offenbach*, Paris : Librairie Stock, 1930, nouvelle édition. Source désormais signalée : *Madame Favart*, livret.

Tableau 1- Trois opéras ayant un librettiste ou chansonnier pour protagoniste (1858-1878)

Date de création / Théâtre	*Œuvre* (actes) . Librettiste(s) / compositeur . Décorateur / costumier / mise en scène	rôle de l'écrivain . interprète : emploi
1858 (16 déc.) Favart II	*Les Trois Nicolas* (3) . E. Scribe, B. Lopez, G. de Lurieu / A.-L. Clapisson . E. Despléchin (maquette du 1er acte) / ? / E. Mocker	Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière (1752-1820**)** . Beckers : 2e basse
1861 (5 mars) Favart II	*Le Jardinier galant* (3 tableaux) . A.de Leuven et P. Siraudin / F. Poise . ? / ? / E. Mocker	Charles Collé (1709-1783) . Crosti : baryton
1878 (28 déc.) Folies-Dramatiques	*Madame Favart* (3) . H. Chivot et A. Duru /J. Offenbach . Zarra / Luco / ?	Charles-Simon Favart (1710-1792) . Lepers : baryton

Fig. 1 : frontispice des *Trois Nicolas opéra-comique de MM. Scribe et Lopez, musique de M. Clapisson*, Paris, Choudens, s. d.

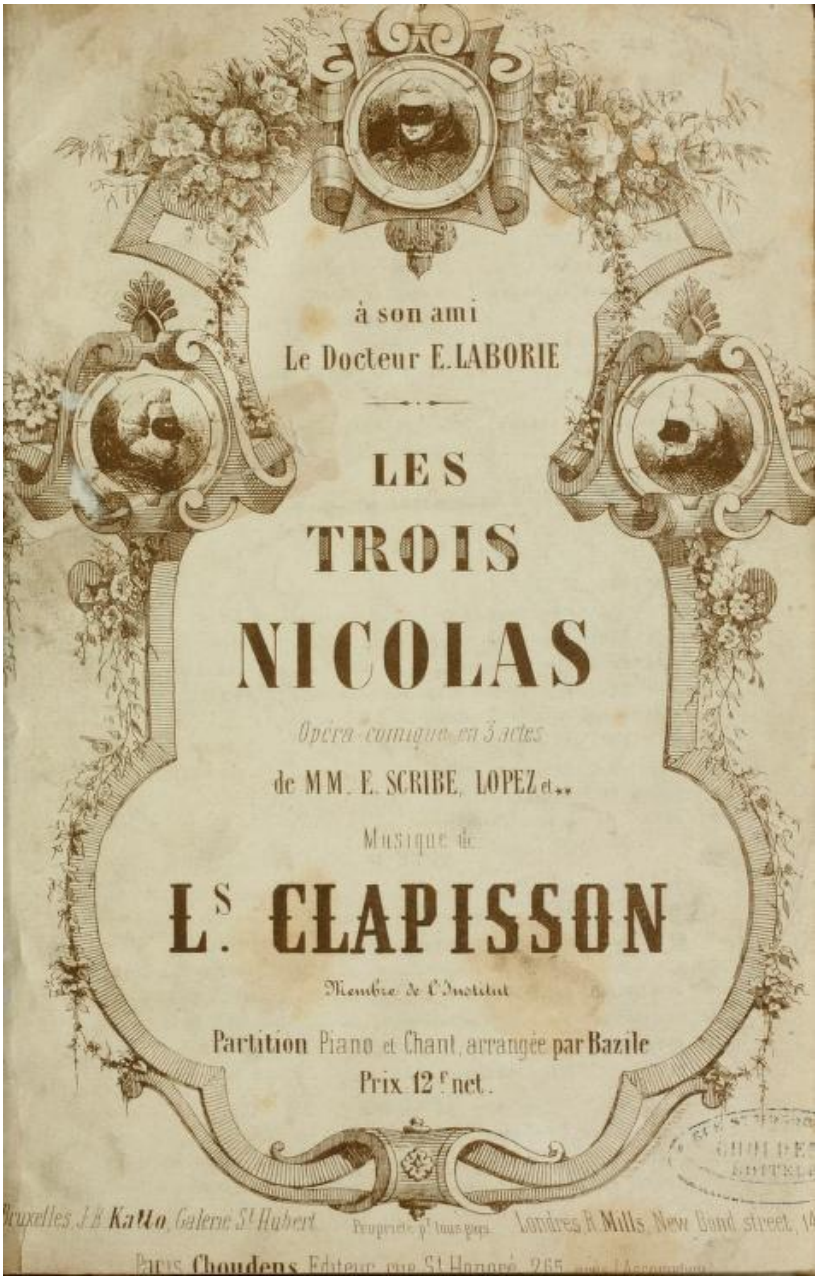


Fig. 2 : A. Barbizet, frontispice de la page titre *Le Jardinier galant, opéra-comique en 2 actes, musique de F. Poise* (piano-chant), Paris, Gambogi, [1861].

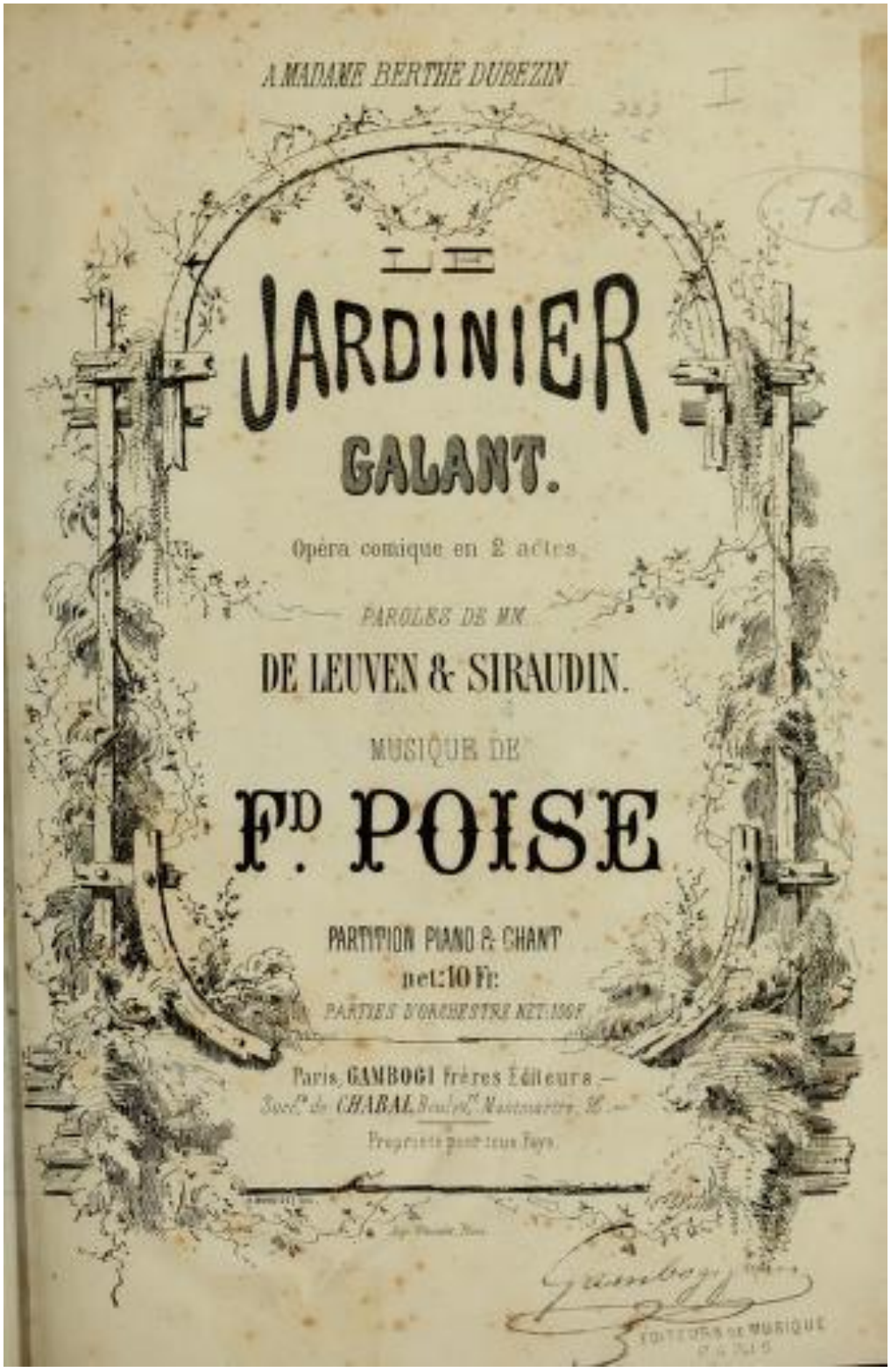


Fig. 3 : G. Fraipont, frontispice de la page titre de *Madame Favart, opéra-comique en trois actes, musique de J. Offenbach* (piano-chant), Paris, Choudens, s. d.

Postulant que leur présence et leur rôle sont représentatifs de la figure de l'écrivain des Lumières au siècle du roman-feuilleton, nous en proposons l'étude comparatiste dans laquelle plusieurs questionnements se présentent et s'emboitent. Comment les créateurs concilient-ils les codes du genre opéra-comique avec la vérité historique et leurs éventuelles sources ? Quel rôle l'écrivain-librettiste joue-t-il dans ces trois *scenarii* et quelles techniques opératiques lui sont-elles appliquées ? Enfin, leur jeu est-il perçu comme une simple illusion théâtrale ou bien comme un divertissement « patrimonial » par les publics et la critique ? Ce faisant, nous continuons d'interroger le corpus d'opéras du XIXe siècle qui revisite les Foires et la Comédie-Italienne, corpus que nous qualifiions de « véritable courant artistique […plutôt que de] phénomène anecdotique[8] » dans une étude antérieure.

Concilier les « ficelles » de l'opéra-comique dix-neuvièmiste avec une certaine vérité historique

C'est un défi stimulant que des librettistes de la génération de Scribe se lancent : mettre en scène leurs homologues du siècle précédent alors que l'opéra-comique des Lumières paraît au filtre d'une sélection qui, précisément, n'a pas retenu leurs contributions[9]. Dans l'hypothèse d'un processus d'*enquête* menée par les librettistes de la génération 1860, nous sommes fondés à établir un état des sources disponibles sur leurs homologues d'Ancien régime. Tout en scénarisant d'inventives intrigues, Scribe et ses confrères[10] peuvent effectivement se ressourcer d'une part à l'activité éditoriale qui, elle, maintient à flot les écrits de ces anciens auteurs ou, d'autre part, à leurs prédécesseurs vaudevillistes ayant déjà « scénarisé » *Le Mariage de Collé* et les aventures de *Madame Favart*.

Tableau 2- Sources potentielles des intrigues d'opéra-comique : publications de 1787 à 1836

Date / genre	1787 comédie à ariettes (à la Comédie-Italienne)	1807 mémoires	1808 mémoires	1809 vaudeville (au Théâtre des Variétés)	1836 vaudeville (au Palais-Royal)
Auteur, *titre*, éditeur.	A.-E.-X. de Lachabaussière et N. Dalayrac, *Azémia ou les Sauvages*, éd. Brunet libraire.	C. Collé, *Journal historique ou mémoires littéraires*, éd. Barbier.	C.-S. Favart, *Mémoires. et Correspondance littéraire, dramatique et anecdotique*, éd. L. Collin.	A. Gouffé et N. Brazier, *Le Mariage de Charles Collé*, Barba libraire.	M. Masson et X.-B. Saintine, *Madame Favart*, éd. Marchant.

[8] Voir Sabine Teulon Lardic, « Arlequin, Gilles et Pierrot à l'opéra-comique. Résurgences de l'esprit de la Foire et de la Comédie-Italienne au XIXe siècle (1830-1887) », *Revue de musicologie*, n° 94/1, 2008, p. 91-137.

[9] Sedaine, Marmontel, Marsollier et Anseaume sont encore présents sur la scène dixneuviémiste d'opéra-comique. Pour cet aspect, voir Sabine Teulon Lardic, « Du lieu à la programmation : une remémoration concertée de l'ancien opéra-comique sur les scènes parisiennes (1840-1887) », *L'Invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (dir.), Lyon, Symétrie / Palazzetto Bru Zane, 2010, p. 347-385.

[10] Les librettistes de ce modeste corpus sont des professionnels de l'écriture à quatre mains soit dans le champ de l'opéra-comique (A. de Leuven, P. Siraudin) et de la comédie (E. Scribe), soit dans celui du vaudeville (H. Chivot et A. Duru), mais également de la chanson de la Société du Caveau moderne - Bernard-Lopez en est membre titulaire.

En sus, ils peuvent se fonder sur les sources secondaires que constituent l'exégèse littéraire et celle des mémorialistes de la Comédie-Italienne lorsque l'historiographie musicale naît en cette période.

Tableau 3- Liste de publications sur l'histoire théâtrale du XVIIIe siècle en coprésence des trois rôles-clés d'opéra

Auteur, *titre*, éditeur.	Date de création des opéras
Paul Smith[11], « Favart, sa vie et ses lettres », *Revue et gazette musicale de Paris*, 27 juillet, 3, 17 et 24 aout, 7 et 14 septembre 1851.	
Arsène Houssaye, *Galerie de portraits du Dix-huitième siècle*, éd. Victor Lecou, 1854.	
	Les Trois Nicolas 1858
Edmond et Jules Goncourt, *Les maîtresses de Louis XV* [dont la nouvelle *Madame de Pompadour*], éd. Firmin-Didot, 1860.	*Le Jardinier galant* 1861
Charles Monselet, *Les originaux du siècle dernier* ; *les Oubliés et les dédaignés*, éd. Michel Lévy, 1864.	
Arsène Houssaye, « Madame Favart », *Les Femmes du diable*, éd. Michel Lévy frères, 1867.	
Émile Campardon, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV au milieu du XVIIIe siècle*, éd. Henri Plon, 1867.	
Adolphe Jullien, *L'Opéra secret au 18e siècle. Aventures et intrigues secrètes*, éd. J. Baur, 1874.	
Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique : Mme Dugazon, Elleviou, les Gavaudan*, éd. Tresse, 1875.	
Charles de Coligny, *La Chanson française. Histoire de la chanson et du Caveau*, éd. Michel Lévy frères, 1876.	
Émile Campardon, *Les spectacles de la Foire, théâtres, acteurs, sauteurs et danseurs de corde […] depuis 1597 jusqu'à 1791*, 2 vol., éd. Berger-Levrault et Cie, 1877.	*Madame Favart* 1878

Ces écrits, dont le nombre s'intensifie après 1860, oscillent entre le souci historiographique et la familiarité la plus décontractée, si proche des dialogues d'opéra-comique. Voir la manière dont Arsène Houssaye se substitue au dramaturge Collé : « J'aime la comédie, les chansons et les soupers. Je vois la bonne compagnie, tantôt à la cour, tantôt au cabaret[12] ». L'étude d'Arthur Pougin sur *Les Figures de l'opéra-comique* en demeure le prototype, publiée après la création des deux premiers opéras. Nous formulons l'hypothèse suivante : une stimulation s'opèrerait entre ces créations lyriques et l'historiographie théâtrale, leurs interactions pouvant potentiellement attiser l'intérêt de spectateurs lecteurs. À cet égard, Pougin établit le paradigme d'un âge d'or de l'opéra-comique durant le demi-siècle que notre modeste corpus campe sur scène :

[11] Pseudonyme d'Édouard Monnais.
[12] Arsène Houssaye, *Galerie de portraits du Dix-huitième siècle*, Paris, Victor Lecou, 1854, vol. 2, p. 153.

> C'est un aimable théâtre que ce théâtre de la Comédie-Italienne, berceau de notre opéra-comique, qui a laissé des annales si riches, si fécondes […]. Mobile dans ses procédés, […] sa plus grande gloire, son plus grand éclat datent de la seconde moitié du dix-huitième siècle, époque où il trouva sa véritable voie, où il se donna tout entier à une forme de théâtre nouvelle, qui devait en faire un type et constituer son originalité[13].

Nous signalons également l'existence de concerts privés sur le thème d'un style ancien précis, à la manière des arts décoratifs qui revisitent également la stylistique dans un jeu éclectique. Les *Matinées caractéristique de Marie Dumas* affichent en 1874 un « Mardi Louis XV », séance au cours de laquelle des airs avec paroles de C.-S. Favart sont interprétés[14].

Cadre temporel et milieu socioculturel des intrigues

Pour ces trois opéras, le choix rétrospectif du cadre temporel et du milieu jette son dévolu sur les règnes de Louis XV ou de Louis XVI, soit les décennies où l'opéra-comique se structure en quittant les théâtres de la Foire pour se produire dans sa propre institution, fusionnée avec la Comédie-Italienne (1761). En préliminaire, il s'agit de résumer l'intrigue de chaque œuvre.

Tableau 4- Cadre socio-temporel et présence de l'écrivain dans les trois opéras

Opéra librettistes compositeur (année de création)	cadre temporel / milieu socio-culturel où évolue l'auteur . lieu(x) de son apparition
Les Trois Nicolas E. Scribe, B. Lopez, G. de Lurieu A.-L. Clapisson (1858)	1787 / la Comédie-Italienne à Paris, avant la création d'*Azémia* de N. Dalayrac sur un livret de **A.-E.-X. de La Chabeaussière** **.** promenade Longchamps (1er acte) . salon parisien de style Louis XVI avec clavecin (2e acte) **.** l'intendance des Menus-Plaisirs à Versailles (3e acte)
Le Jardinier galant A.de Leuven et P. Siraudin F. Poise (1861)	A Paris sous Louis XV / les chansonniers du Caveau dont **Charles Collé** et Gallet . au marché des Innocents : tavernier, buveurs et marchands (tableaux 1 et 3). . chez le greffier de police et son épouse, amante de Collé (2e tableau)
Madame Favart H. Chivot et Duru J. Offenbach (1878)	. En 1745 sous Louis XV / artistes du théâtre des Foires de Paris et bourgeois . Arras dans la cave de l'auberge où se réfugie **Charles-Simon Favart**, harcelé avec son épouse par le maréchal de Saxe (1er acte) . salon bourgeois où Favart devient pâtissier (2e acte) . au Théâtre du camp de Fontenoy, sous le commandement du maréchal de Saxe où la troupe de Favart est en représentation (3e acte)

Les Trois Nicolas (1858) : à Paris, le compositeur Nicolas Dalayrac retrouve l'amante de sa jeunesse toulousaine. Dans les coulisses de la Comédie-Italienne, sa composition d'*Azémia,* avec la complicité du librettiste La Chabaussière, est retardée par un imbroglio amoureux nocturne. Trois hommes masqués, prénommés Nicolas, font la cour à la belle, promise au mécène de ce théâtre.

Le Jardinier galant (1861) : le recueil *Le Jardinier galant*, chansons subversives de Collé à l'encontre de la Pompadour, circule sous le manteau tandis que la police de Louis XV le recherche pour saisie. Ce recueil suscite un comique quiproquo lorsque le lieu de sa cache est confondu avec la personne d'un *jardinier,* accusé à tort. La poursuite échevelée de l'un et de

[13] Arthur Pougin, *Figures d'opéra-comique,* Paris : Tresse, 1875 ; réédition de Patrick Taïeb, Lyon, Symétrie, 2012, p. 15.
[14] « Revue des concerts », *La Chronique musicale. Revue bimensuelle de l'art ancien et moderne,* 2e année, tome III (janvier-février-mars), Paris, 1874, p. 125.

l'autre par la police est pimentée par l'intrigue galante que Collé noue avec l'épouse du greffier… lequel officier est chargé de son arrestation.

Madame Favart (1878) : D'Arras jusqu'en Belgique, les mésaventures du couple Favart – Charles-Simon, chef de troupe et dramaturge, et Justine, comédienne chanteuse – croisent les itinéraires d'un jeune couple de bourgeois en un piquant imbroglio. Favart déploie ruses et travestissements afin d'échapper au maréchal de Saxe, harceleur de la comédienne et employeur de la troupe de Charles-Simon au Théâtre des armées. Leurs péripéties s'achèvent par un spectacle de Favart, mis en abyme.

Observons le milieu socioculturel des trois intrigues, départagé entre d'une part les théâtres, d'autre part les lieux citadins de sociabilité (voir le Tableau n° 4). Pour les premiers, le Théâtre des armées au camp de Fontenoy en 1745 (*Madame Favart*, 3e acte) est choisi, tandis que les coulisses parisiennes et versaillaises en 1787 – celles de la Comédie-Italienne, de l'intendance des Menus-Plaisirs – abritent l'intrigue des *Trois Nicolas.* Quant aux seconds, le milieu privé (salon bourgeois) demeure minoritaire face aux lieux de sociabilité, que ce soit la promenade de Longchamps (*Les Trois Nicolas*, 1er acte), la taverne au marché des Innocents (*Le Jardinier galant*, 1er acte) ou encore l'auberge d'Arras (*Madame Favart*, 1er acte). La couleur temporelle de chaque milieu est crédibilisée tant par les arts de la scène que par la musique. Pour exemple, les didascalies du dernier acte des *Trois Nicolas* croisent ces composantes :

> Le théâtre représente un salon élégant à l'intendance des Menus-Plaisirs. Portes au fond.- Sur le premier plan, de chaque côté, une porte, au-dessus un œil de bœuf.- A dr. Un canapé.- Au lever du rideau, de jeunes élèves de l'Opéra font des battements et des pliés.- Sur le devant de la scène, deux jeunes filles dansent la gavotte, que le maître à danser exécute sur sa pochette[15] .

[15] *Les Trois Nicolas*, livret, p. 27.

Fig. 4 : Morin, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Les Trois Nicolas. Promenade de Longchamps* (gravé par H. Linton), *Le Monde dramatique*, n° 91, 8 janvier 1859.

LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS
PARIS ET DÉPART. : Un an, 18 fr. — Six mois, 9 fr. — Trois mois, 5 fr.
(Pour l'Étranger, le port en sus.)
Prix du numéro, à Paris : 30 c. — Dans les départements : 35 c.

N° 91.
8 Janvier 1859.

BUREAUX
A la LIBRAIRIE NOUVELLE, 15, boulevard des Italiens.
La reproduction et la traduction sont interdites.

SOMMAIRE :
Courrier de Paris, par JULES LECOMTE. — Arrivée de l'escadre russe à Toulon par MAXIME VAUVERT. — Visite de S. S Pie IX à l'église des Saints-Apôtres, par LÉONCE ANNIBALDI. — Noël père et fils, par LÉON GOZLAN. — Réception du 1er janvier 1859 au palais des Tuileries, par LÉO DE BERNARD. — Mémoires d'un musicien, par HECTOR BERLIOZ. — Le monde religieux, par J. DOUCET. — Courrier du Palais, par PETIT-JEAN. — Danse arabe. — L'Inde, par FÉLICIEN GIRARD. — Théâtres, par CH. MONSELET. — Chronique musicale, par ALBERT DE LASALLE. — Modes, par YOLANDE. Échecs.

GRAVURES. — Les trois Nicolas. — Promenade de Longchamp. — Arrivée du grand-duc Constantin à Toulon. Visite de S. S. le pape Pie IX à l'église des Saints-apôtres. — Réception impériale du 1er janvier au palais des Tuileries. — Montanbry dans les trois Nicolas. — Intérieur d'un harem. — L'Inde. — Premières modes de 1859. — Rebus.

H. LINTON SC.

ED. MORIN

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : *Les Trois Nicolas*, opéra-comique. — Promenade de Longchamps (1er acte). — Dessin de Morin, gravure de Linton.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Il en est de même pour les divers milieux traversés par le couple Favart en fuite, de Paris vers Bruxelles. Ils sont le prétexte à une profusion de costumes Louis XV, dessinés par Luco, et restituent une galerie de types sociaux *via* leurs travestissements. Cet aspect plaisant demeure fidèle à l'esprit polymorphe du théâtre de Favart et à la réforme du costume, réellement accomplie par Justine Favart[16].

Fig. 5 : *Madame Favart* [J. Offenbach], costumes dessinés par M. Luco, Paris, Imprimerie Frick [1878]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[16] C'est depuis la scène de l'Opéra-Comique que Justine Favart, passionnée par l'art de la métamorphose scénique, lance la réforme du costume réaliste. Voir Raphaëlle Legrand, « Les sabots de Justine Favart », *L'Opéra-Comique et ses trésors,* Agnès Terrier (dir.), Moulins, Centre national du costume de scène, 2015, p. 26-33.

Ainsi, les trois silhouettes pour Monsieur – en bourgeois, en pâtissier (ce qui lui vaut de chanter la fameuse recette de l'Échaudé), avant de revêtir l'habit de cour – paraissent mineures au regard des sept métamorphoses de Madame, monopolisant l'intrigue et le titre de l'œuvre. En cette décennie, le style Louis XV est d'autant mieux identifié que le Louvre vient d'ouvrir en 1869 la galerie Lacaze présentant les Watteau de la Comédie-Italienne[17], qui suscitent nombre de visites et de comptes rendus dans la presse.

Situations des intrigues : romancer d'après les sources

La réplique parlée du *Jardinier galant* – « et pour m'exprimer comme le ferait monsieur le marquis de Bièvre, je trouve que le passé est un assez joli présent[18] ! » – dévoile la posture des néo-librettistes, à mi-chemin entre didactisme d'après les sources et fiction romanesque. Cette posture est bien évidemment familière au roman historique, captivant le lectorat des périodiques (feuilletons), mais elle est récemment empruntée par certains nouvellistes ou musicographes mettant en scène des compositeurs du XVIIIe siècle pour la presse musicale[19].

Les rééditions successives du *Journal* de Charles Collé (1709-1783), en 1807 et 1868, encadrent la création de l'opéra *Le Jardinier galant*[20]. Notons que son titre détourne tout à la fois deux titres de comédies, celle de Collé, *Le Galant escroc* (1753), et celle de son confrère et ami, Dancourt, *Le galant jardinier*[21], comédies précisément rééditées chez Firmin-Didot. Cependant, aucune transtextualité ne surgit entre elles et l'opéra. En revanche, le procédé hypertextuel se noue entre les mémoires de l'écrivain et l'intrigue d'opéra[22]. La présence du héros Collé et du milieu bachique du Caveau, qu'il a réellement fondé en 1733 en compagnie de Piron et Gallet[23], anime en effet une intrigue vaudevillesque autour des faveurs et défaveurs de la Pompadour, figure emblématique *in absentia*[24]. Ce tableau anecdotique d'un règne libertin tirerait profit d'épisodes du *Journal* que l'écrivain utilisait comme support d'une chronique théâtrale iconoclaste[25]. Celui narrant l'arrestation du chevalier de Rességuier en 1750, pour avoir commis des vers satiriques contre la Pompadour, pourrait être la source du livret[26]. Réciproquement, la vision que colporte l'éditeur préfacier dudit *Journal* en 1868 serait-elle en

---

[17] Voir l'origine du legs Louis Lacaze sur le site du Musée du Louvre : https://www.louvre.fr/routes/peinture-francaise (consulté le 21 janvier 2022).

[18] *Le Jardinier galant*, livret, 1er acte, sc. 11, p. 31.

[19] *Cf.* Katharine Ellis, « *The Uses of Fiction : contes* and *nouvelles* in the *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1834-1844 », *Revue de musicologie*, 90/2, 2004, p. 253-281 ; Sabine Teulon Lardic, « Présentation de l'anthologie d'Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien* », *Dicteco. Dictionnaire des écrits de compositeur* : https://dicteco.huma-num.fr/notice/36224 (consulté le 21 janvier 2021)

[20] Se référer au Tableau n° 2.

[21] Dancourt (Florent Carton, dit), *Le Galant jardinier*, dans *Chefs d'œuvre des auteurs comiques. Dancourt, Dufresny*, Paris, Firmin-Didot, 1860.

[22] D'après Genette, l'hypertextualité se définit comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Dans les livrets de notre corpus, les deux modes de dérivation – transformation de l'hypotexte, c'est-à-dire la *parodie* **;** l'imitation du style, c'est-à-dire le *pastiche* – sont exploités. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1982.

[23] L'historiographe contemporain du Caveau fait démarrer sa fondation en 1733 lorsque les fondateurs – Gallet, Piron et Collé – se réunissent régulièrement chez le cabaretier Landelle, de 1733 à 1742.

[24] On se rappelle que la protégée de Louis XV prit position en faveur de l'opéra français dans la Querelle des bouffons, au sein du coin du Roi.

[25] Dans son *Journal*, l'auteur n'avoue pas sa participation à la campagne chansonnière contre la Favorite, mais la mentionne. *Cf. Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les auteurs dramatiques et les évènements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, Honoré Bonhomme édit., Paris, Firmin-Didot frères, 1868, p. 62.

[26] *Ibidem*, p. 267-268.

partie influencée par l'univers fictionnel du *Jardinier galant* ? Celle-ci tisse des liens étroits avec l'opéra-comique antérieur (1861) :

> C'est un tableau des mœurs d'une partie de la seconde moitié du XVIIIe siècle – 1748 à 1772 – un panorama vivant où l'on voit passer tour à tour les grands seigneurs et les filles d'opéra, les petits abbés et les duchesses, les gens de robe et d'épée, les traitants et les hommes de lettres, les intrigues d'antichambre de théâtre et de boudoir ; et sur chacun de ces personnages […] une réflexion piquante, une remarque bienveillante ou caustique, puis, çà et là, une médisance indiscrète, une anecdote vive et alerte côtoyant le scandale. On sent que ce n'est pas là un simple spectateur qui parle, mais un acteur ingénieux qui a joué lui-même dans […] ce pêle-mêle ondoyant et divers, charmant et corrompu qu'on nomme le dix-huitième siècle[27].

Concernant Charles-Simon Favart (1710-1792), les sources potentielles ne peuvent puiser dans la mémoire des publics de la seconde salle Favart (Théâtre de l'Opéra-Comique), mais plutôt dans l'édition posthume de son *Théâtre*[28] et dans les pratiques chantantes du Caveau moderne, société dont il a également été membre actif en son siècle[29]. En outre, le livret d'opéra suit la trame du vaudeville de Michel Masson et X.-B. Saintine, *Madame Favart* (1836[30]), sur laquelle Arsène Houssaye brode ensuite avec force complaisance libertine pour rédiger son récit éponyme[31]. Vaudeville et livret revisitent un épisode de l'histoire théâtrale, colporté par Castil-Blaze[32], soit le séjour bruxellois de la troupe de Favart au Théâtre des armées (1746 et 1748) au camp militaire du maréchal de Saxe, juste avant leur installation à la Comédie-Italienne. Dans ses *Mémoires*, Favart rédige une notice biographique sur son épouse, Justine Favart (Marie-Justine Duronceray), et fait état du harcèlement qu'elle (et lui) subirent, sans nommer le maréchal commandant l'armée française …

> Mademoiselle Chantilly [nom de scène de Justine Favart avant son mariage] épousa le sieur Favart, qu'elle suivit à Bruxelles, parce qu'il était chargé de la direction du spectacle de cette ville. C'est là que ses talents se développèrent, talents dangereux qui lui attirèrent, ainsi qu'à son mari, les plus cruelles persécutions de la part de ceux qui devaient les protéger. Ils aimèrent mieux, pour s'y soustraire, sacrifier toute leur fortune[33].

Lorsque Offenbach et ses complices s'emparent de ces deux figures tutélaires en 1878, ils poursuivent l'histoire théâtrale du genre, débutée l'année précédente avec *La Foire Saint-Laurent* (1877). L'opéra *Madame Favart* susciterait-il à son tour l'intérêt du musicographe Pougin ? Celui-ci rédige une étude au titre éloquent « Une enchanteresse : Madame Favart[34] », parue en feuilleton dans *Le Ménestrel*.

---

[27] Honoré Bonhomme, « Introduction », *Journal et Mémoires de Charles Collé*, vol. 1, p. II.

[28] Charles-Simon Favart, *Théâtre choisi de Favart*, Paris, Léopold Collin, 1809, 3 tomes.

[29] Plusieurs comédies en vaudeville de C.-S. Favart sont cataloguées dans la *Clé du Caveau moderne*, puisque leurs vaudevilles circulent toujours dans les chansons. Notamment, la marche « de Favart à Bruxelles », timbre 793, *La Clé du Caveau à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville, et de tous les amis de la chanson par C… du Caveau moderne*, Paris, chez Capelle et Renand, 1811, p. 62.

[30] Au Théâtre du Palais-Royal, Virginie Déjazet y incarnait la célèbre comédienne-chanteuse avec succès.

[31] Arsène Houssaye, « Madame Favart », *Les Femmes du diable*, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 69-95.

[32] Castil-Blaze, *Histoire de l'opéra-comique*, ca 1844, Alexandre Dratwicki et Patrick Taïeb (édit.), Lyon, Symétrie, 2012, p. 52, 53.

[33] Charles-Simon Favart, *Mémoires et Correspondance littéraire, dramatique et anecdotique par A.P.C. Favart son petit-fils*, Paris : Léopold Collin, 1808, p. LXXVII. Cet épisode est historiquement étudié et mis en perspective par Malou Haine, « Charles-Simon Favart à la tête du Théâtre des armées du Maréchal de Saxe à Bruxelles (janvier 1746-décembre 1748) », *André-Modeste Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Philippe Vendrix (dir.), Liège, Pierre Mardaga, 1992, p. 269-335.

[34] Arthur Pougin, « Une enchanteresse, Madame Favart », *Le Ménestrel*, du 18 février au 22 avril 1911, n° 7 à 16. Ces feuilletons sont rassemblés pour la publication *Madame Favart, étude théâtrale, 1727-177*2, Paris, Fischbacher, 1912.

La source potentielle du rôle d'Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière (1752-1820) dans *Les Trois Nicolas* se limite au livret-même qu'il écrivit pour *Azémia ou les Sauvages* (1787), comédie mêlée d'ariettes, tombée en désuétude depuis 1828[35]. Elle exploite en partie l'épitre dédicatoire où le parolier se positionne en retrait du compositeur Dalayrac avec lequel il a cosigné six opéras :

> Je vous dois à plusieurs titres la dédicace de cet ouvrage, mon ami, […], secondement, parce que c'est à votre jolie musique que la pièce doit une grande partie de son succès, troisièmement enfin, parce qu'il n'est pas indifférent d'apprendre au public ce que vous lui tairiez : c'est que vous avez presque autant contribué que moi-même au plan et à la contexture dramatique de l'ouvrage[36].

Encore faut-il observer que le retrait du modeste librettiste est confirmé par les propos mêmes du compositeur dans son *Avertissement*. Ce dernier y argumente en faveur de l'originalité des situations d'*Azémia*, regardant comme « nécessaire d'étendre les ressources du genre borné de l'opéra-comique, en admettant de préférence les situations romanesques, lorsqu'elles pouvaient se concilier avec la vraisemblance[37]. » Situations romanesques … justement si prisées dans le livret de 1861 !

Ces interférences entre sources, presse et historiographie d'une part, écriture des livrets d'autre part, dévoile une réciprocité probablement complice de tous les scripteurs. Dans un champ proche, Emmanuel Reibel a démontré combien les relations entre presse et opéra étaient quasiment consanguines sous le Second Empire[38].

Quel rôle l'écrivain-librettiste joue-t-il dans ces trois *scenarii* d'opéra ?

« Nos compositeurs ont eu la chance de rencontrer des écrivains qui comprenaient à merveille les nécessités et les exigences de la scène lyrique et qui leur fournissaient des livrets excellents[39]. » Cette spécificité du librettiste, définie par Pougin dans son *Dictionnaire du théâtre*, alimenterait-elle le profil de l'écrivain-librettiste en scène ? La relation entre dramaturges avait déjà suscité l'intrigue de *Lully et Quinault*, opéra-comique de Nicolo Isouard, représenté en 1812[40] au Théâtre Feydeau.

Positionnement social et rôle de l'écrivain dans l'intrigue

Dans les intrigues de notre modeste corpus, Collé, Favart, Dalayrac et son *alter ego*, le librettiste La Chabeaussière, partagent un même positionnement social. Ils agissent contre les puissants (ou les forces de l'ordre) qui menacent leur art et sont épaulés par le peuple dans les

---

[35] Voir Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Paris. Répertoire 1762-1972*, Sprimont, Mardaga, 2005, p. 152.

[36] Auguste-Étienne-Xavier Poisson de La Chabaussière, « Épitre dédicatoire à Dalayrac », Nicolas Dalayrac et La Chabaussière, *Azémia ou les deux sauvages, comédie en trois actes, représentée à Fontainebleau devant leurs Majestés, et à Paris le 3 mai 1787*, à Paris, chez Brunet libraire, 1787, p. VII-VIII.

[37] Nicolas Dalayrac, « Avertissement », *Azémia ou les deux sauvages, ibidem*, p. II.

[38] Emmanuel Reibel, « Carrières entre presse et opéra au XIXe siècle : du mélange des genres au conflit d'intérêts », *Médias 19* [En ligne], *Presse et opéra aux XVIIIe et XIXe siècles*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Nouveaux protocoles de la critique à Paris et en province, mis à jour le : 28/02/2018, URL : http://www.medias19.org/index.php?id=23962.

[39] Arthur Pougin, « Librettiste », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1885, p. 474. Le musicographe cite d'ailleurs Favart, Sedaine et La Chabeaussière.

[40] Voir Raphaëlle Legrand, « *Lully et Quinault* de Nicolo Isouard ou l'histoire de la musique à l'opéra-comique », *Sillages musicologiques. Hommages à Yves Gérard*, Philippe Blay et Raphaëlle Legrand (dir.), Paris, Centre de Recherche et d'édition du Conservatoire de Paris, 1997, p. 53-64.

scènes d'affrontement. Citons à cet égard la fronde des marchands au dernier tableau du *Jardinier galant*. Cet élargissement de leur activité permet de mettre en scène les divers « publics » et les multiples usages du théâtre ou de la chanson aux Lumières[41]. Ce positionnement reflète une certaine réalité historique, vérifiée pour Collé et Favart, appartenant aux « cercles porteurs d'une certaine opposition, littérairement exprimée à travers le choix de la parodie et socialement par la fréquentation des cafés et lieux de sociabilité[42]. » Une autre interférence les caractérise, et dessine une sorte de typologie de leur rôle dans l'opéra-comique du XIXe siècle : l'emploi de baryton (voir la dernière colonne du Tableau n°1). Dans le répertoire, son emploi qualifie effectivement tout protagoniste d'une certaine maturité, au registre plaisant ou bien comique[43].

Cependant, l'importance de leur rôle est loin d'être semblable dans chaque *scenario* ; nous distinguons trois cas :

- le rôle en arrière-plan est celui tenu par La Chabaussière (*Les Trois Nicolas*), éclipsé par son collaborateur Dalayrac, principal protagoniste, et même par l'interprète historique, le chanteur Trial. De fait, La Chabaussière n'intervient vocalement que dans les ensembles (n° 4 au 1er acte, n° 16 au 3e acte)
- le rôle en pivot partiel de l'intrigue est celui de C.-S. Favart, en binôme avec son épouse, comédienne et chanteuse (*Madame Favart*).
- le rôle en double pivot de la dramaturgie est sans doute le plus original, puisque l'œuvre poétique autant que la personne de Collé, monopolisent l'intrigue du *Jardinier galant.*

Néanmoins, un aspect transversal nous interpelle, soit le didactisme de leur auto-présentation au sein du milieu socioculturel. Charles Collé se présente comme chansonnier du Caveau, juché sur un tonneau à l'entrée du cabaret, face aux buveurs, parmi lesquels figure son ami Gallet (l'authentique chansonnier bachique, Pierre Gallet) qu'il vient délivrer. Cette célébration épicurienne est alors un topos des scènes collectives introductives à l'opéra-comique[44] :

> Mes amis, l'homme est une fleur / Qui ne s'arrose pas d'eau pure, / Mais les taverniers, par malheur, Ont quelques fois l'âme bien dure. […] « Je vais vous croquer le tableau / D'une guinguette folle ! / C'est là qu'on a du vin nouveau, / Qu'on rit, qu'on batifole ! / C'est là que Michau / Courtise Isabeau, / Chantant gaiement sur un tonneau / Et zeste ! et zeste ! et point de chagrin / On s'y console avec du vin[45] !

Toutefois, cette veine résonne dans sa production théâtrale (notamment sa comédie *La Vérité dans le vin*, 1747) et dans la chanson gaillarde du Caveau dont il fut pourvoyeur. En 1860, les bourgeois fréquentant le Caveau fétichisent encore leur marotte lors de leurs agapes rituelles,

---

[41] Concernant ce siècle, M. de Rougemont postule qu' « il faut chercher dans le public les sources de la vie théâtrale ». Martine de Rougement, *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 11.

[42] Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro, « Introduction », *Charles Collé (1709-1783). Au cœur de la République des Lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 18.

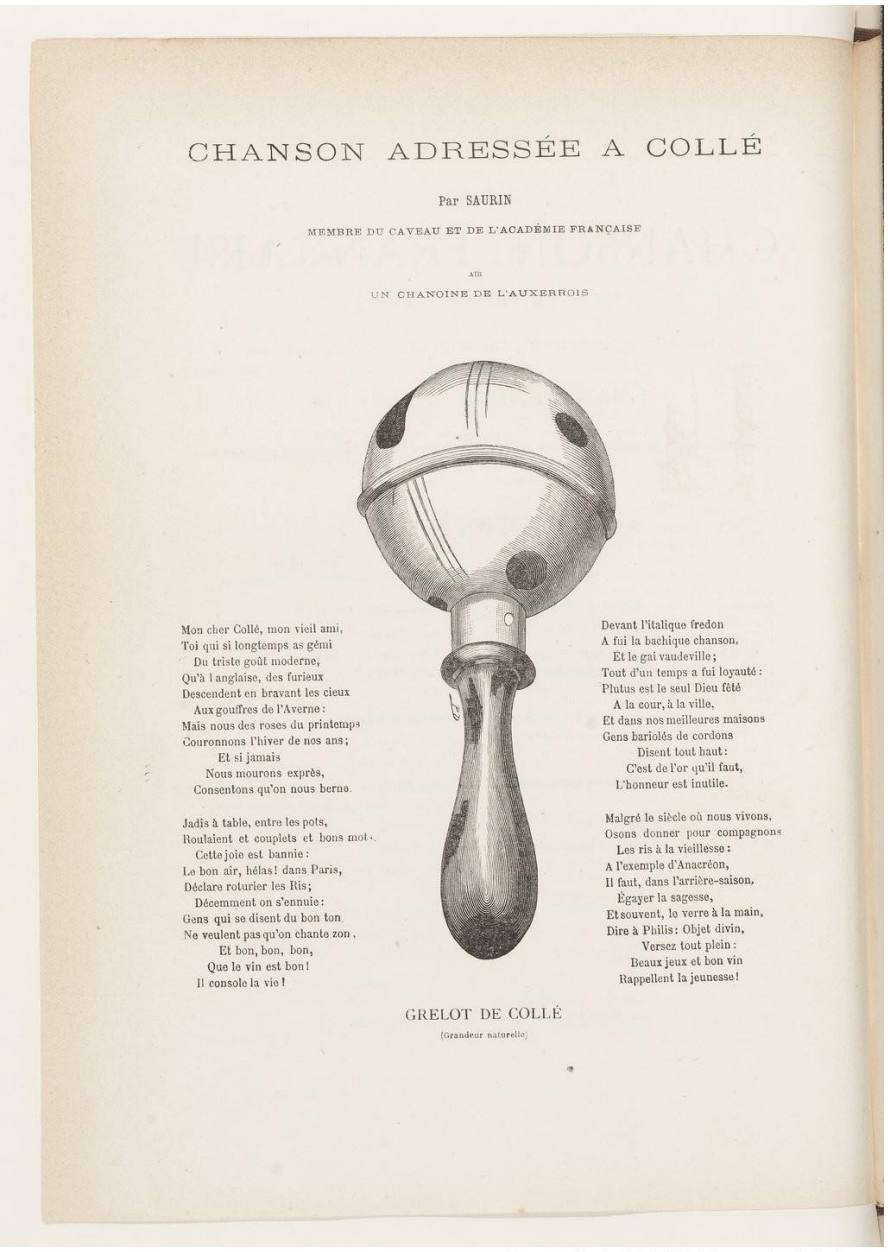
[43] Voir Arthur Pougin, « Emploi », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie, 1885, p. 327-329.

[44] Pour approfondir cet « existentialisme » épicurien à l'opéra-comique, voir Sabine Teulon Lardic, « Paroles et chants à boire », *Les Mousquetaires au couvent* de Louis Varney, programme de salle de l'Opéra-Comique de Paris, juin 2015, p. 67-73.

[45] *Le Jardinier galant*, livret, 1er acte, sc. 3, p. 11.

l'incontournable grelot attribué à Collé[46]. En revanche, cette auto-présentation éclipse le dramaturge, créateur du théâtre de société et le librettiste d'opéra-comique.

Fig. 6 : *Grelot de Collé au Caveau*, in Charles de Coligny, « Histoire de la chanson et du Caveau (VI) : la vie de Collé »*, La Chanson française, moniteur du Caveau, revue illustrée, biographique, anecdotique et critique des sociétés chantantes et des chansonniers français,* Paris, librairie Dentu, année 1874, p. 142.



CHANSON ADRESSÉE A COLLÉ

Par SAURIN

MEMBRE DU CAVEAU ET DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

AU

UN CHANOINE DE L'AUXERROIS

Mon cher Collé, mon vieil ami,
Toi qui si longtemps as gémi
Du triste goût moderne,
Qu'à l anglaise, des furieux
Descendent en bravant les cieux
Aux gouffres de l'Averne :
Mais nous des roses du printemps
Couronnons l'hiver de nos ans;
Et si jamais
Nous mourons exprès,
Consentons qu'on nous berne.

Jadis à table, entre les pots,
Roulaient et couplets et bons mots.
Cette joie est bannie :
Le bon air, hélas! dans Paris,
Déclare roturier les Ris;
Décemment on s'ennuie :
Gens qui se disent du bon ton
Ne veulent pas qu'on chante zon,
Et bon, bon, bon,
Que le vin est bon!
Il console la vie!

Devant l'italique fredon
A fui la bachique chanson,
Et le gai vaudeville;
Tout d'un temps a fui loyauté :
Plutus est le seul Dieu fêté
A la cour, à la ville,
Et dans nos meilleures maisons
Gens bariolés de cordons
Disent tout haut:
C'est de l'or qu'il faut,
L'honneur est inutile.

Malgré le siècle où nous vivons,
Osons donner pour compagnons
Les ris à la vieillesse :
A l'exemple d'Anacréon,
Il faut, dans l'arrière-saison,
Égayer la sagesse,
Et souvent, le verre à la main,
Dire à Philis: Objet divin,
Versez tout plein :
Beaux jeux et bon vin
Rappellent la jeunesse!

GRELOT DE COLLÉ
(Grandeur naturelle)

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

[46] Présentation analogue dans le vaudeville de Gouffé Armand et Brazier Nicolas, *Le Mariage de Charles Collé, vaudeville en un acte*, Paris, Barba libraire, 1809, scène 5, p. 10. Concernant la sociabilité chantante du Caveau, se référer à son historienne, Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité, grivoiserie au XIXe siècle*, Paris, Aubier, 1992.

Par ailleurs le chansonnier est doté d'une présence affirmée dans le dialogue[47], de deux numéros solistes – la romance n° 8, en sus de la Chanson n° 2 ci-dessus signalée – et d'un duo « Assis auprès de Babet » (sur lequel nous reviendrons). Avant le dénouement, Collé, un brin subversif au sujet de la disgrâce de la Pompadour, prendra le temps de la chansonner face au peuple frondeur : « La beauté qui régnait hier / Et s'éclipse et s'efface / Un astre plus brillant, plus fier, / Vient nous luire à sa place. […] Fortune, règne, amour / Tout passe en moins d'un jour[48] ! »

Érigé également en personnage central, Charles-Simon Favart se présente avec un prosaïsme analogue, tant par le dialogue, qu'au cours des trois airs qui lui sont attribués en sus de ses participations aux ensembles[49]. Dès la scène parlée d'exposition, il fait état de son double statut au Théâtre de la Foire, alors qu'il surgit de sa cache d'une cave d'auberge, à l'inverse d'un *Deus ex machina* : « Moi, Charles Favart, auteur dramatique, ex directeur du théâtre de la foire Saint-Germain, je suis traqué comme une bête fauve[50] ». Cette présentation s'affirme ensuite avec bonhomie lors du refrain de ses premiers couplets :

> Et gai, gai, gai / C'est ma devise / Je ne suis pas un savant / Mon seul désir c'est que l'on dise / Favart est un bon vivant[51].

Amplifié dans sa Chanson de l'Échaudé au second acte, ce prosaïsme peut séduire le public bourgeois. On sait que le parisien boulevardier associe volontiers des pratiques sociales épicuriennes au spectacle. Parachevant son autoportrait de bon vivant, Favart aborde la thématique de l'inspiration de manière convenue et galante dans sa Romance du dernier acte :

> Quand il cherche dans sa cervelle / Pour parler la langue des Dieux / Il y manque cette étincelle / Qui brille dans deux jolis yeux / Le regard si doux d'une femme / Lorsque sur nous il resplendit / [refrain] Ah ! c'est la lumière, c'est la flamme ! / Mais son absence, c'est la nuit[52] !

Là également, il ne produit aucun discours sur son art théâtral. Les néo-librettistes optent plutôt pour un fragment d'une de ses comédies, interpolé dans l'opéra. De manière pragmatique, ce procédé permet au public de 1878 de goûter un instantané de feue la comédie en vaudeville (nous y reviendrons).

A contrario, la créativité du librettiste de La Chabeaussière[53], garde au corps du comte d'Artois, est seulement esquissée dans la scène dialoguée d'exposition lorsque l'écrivain provoque son confrère Dalayrac :

> Expliquons-nous. Nous avons ensemble un opéra commencé, notre *Azémia*, un ouvrage dont nous attendions fortune et renommée. Il reste quelques morceaux à terminer … un surtout … qui doit te plaire … de la grâce, de la chaleur, de la tendresse … "Aussitôt que je t'aperçois / Mon cœur

---

[47] Collé intervient dans les scènes 2 et 3, 10 à 13 du 1er acte, les scènes 7 et 12 du 2e acte, enfin la scène 4 du 3e tableau.

[48] *Le Jardinier galant*, livret, p. 82.

[49] Successivement, les couplets n° 3 « Dans une cave obscure » (1er acte), la Chanson de l'échaudé n° 10 « Quand du four on le retire » (2e acte), la Romance n° 17 « Quand il cherche dans sa cervelle » (3e acte). Concernant les dialogues, il intervient dans la scène 4 du 1er acte, la scène 6 du 2e acte, les scènes 8 à 13 du 3e acte.

[50] *Madame Favart*, livret, 1er acte, p. 12.

[51] Jacques Offenbach, *Madame Favart, opéra-comique en trois actes / de A. Duru et H. Chivot / musique de J. Offenbach, partition chant et piano arrangée par C. Genet,* Paris : Choudens père et fils, 1879, n°3.

[52] *Idem*, Romance n° 17 « Quand il cherche dans sa cervelle ».

[53] Il chante uniquement dans le chœur des gardes, dans lequel il claironne avec ses acolytes : « Le diner nous appelle, / Arrosons de vins vieux / Nos propos amoureux / Tous nos refrains joyeux ! » *Cf.* Antoine-Louis Clapisson, *Les Trois Nicolas, opéra-comique en 3 actes de MM. Scribe, Lopez et */ Musique de L. Clapisson membre de l'Institut* / partition chant et piano arrangée par Bazile. Paris, Choudens, s. d., Couplets et chœur n° 4, p. 57-64. Source désormais désignée : *Les Trois Nicolas*, chant-piano.

> bat et palpite ! " Du Dalayrac tout entier … Eh bien ! c'est justement à cet air-là que tu t'es arrêté[54].

Plus loin, sa part créative s'efface derrière celle de son collaborateur, lequel disserte à propos de cet air-là :

> Si encore c'était un air de colère … de rage … Il me semble que je serais inspiré … que les idées m'arriveraient, que je ferais quelque chose d'entraînant, de chaleureux … de sublime .. mille chants déchaînés et furieux se heurtent dans ma tête … et j'entends autour de moi mon orchestre qui gronde et qui mugit /… Mais cet air de l'amant d'*Azémia* ne renferme que des idées tendres … gracieuses, du Dorat … du Marivaux[55] …

Cette comparaison du talent de La Chabeaussière avec Dorat et Marivaux semble amorcer l'esthétique littéraire du XVIIIe siècle sous la plume de Scribe. Cependant, les propos de Dalayrac évoquent plutôt la geste romantique. Pour exemple, le champ lexical l'exalte à la manière berliozienne (*sublime … chants déchaînés et furieux … orchestre qui gronde* et *qui mugit*) avant que le discours musical se concentre sobrement sur la citation de l'air originel d'*Azémia*.

Les procédés hypertextuels concourent à la représentation de l'écrivain

Parallèlement à leur auto-présentation, leur activité de dramaturge est mise en abime par la citation d'un extrait d'œuvre (vers et musique) ou bien actualisée par le pastiche de leur style, dans une perspective tantôt dramatique, tantôt esthétique[56]. Notons que ces techniques intertextuelles concouraient au succès de la comédie en vaudeville du temps de Favart et de Collé[57]. Dans nos trois opéras, le point commun des citations réside dans leur insertion aux nœuds stratégiques de l'*actio*.

Ex. n°1 : L.-A. Clapisson, duo « Aussitôt que je t'aperçois », *Les Trois Nicolas*, chant-piano, éd. Choudens, s. d., p. 264-265.

---

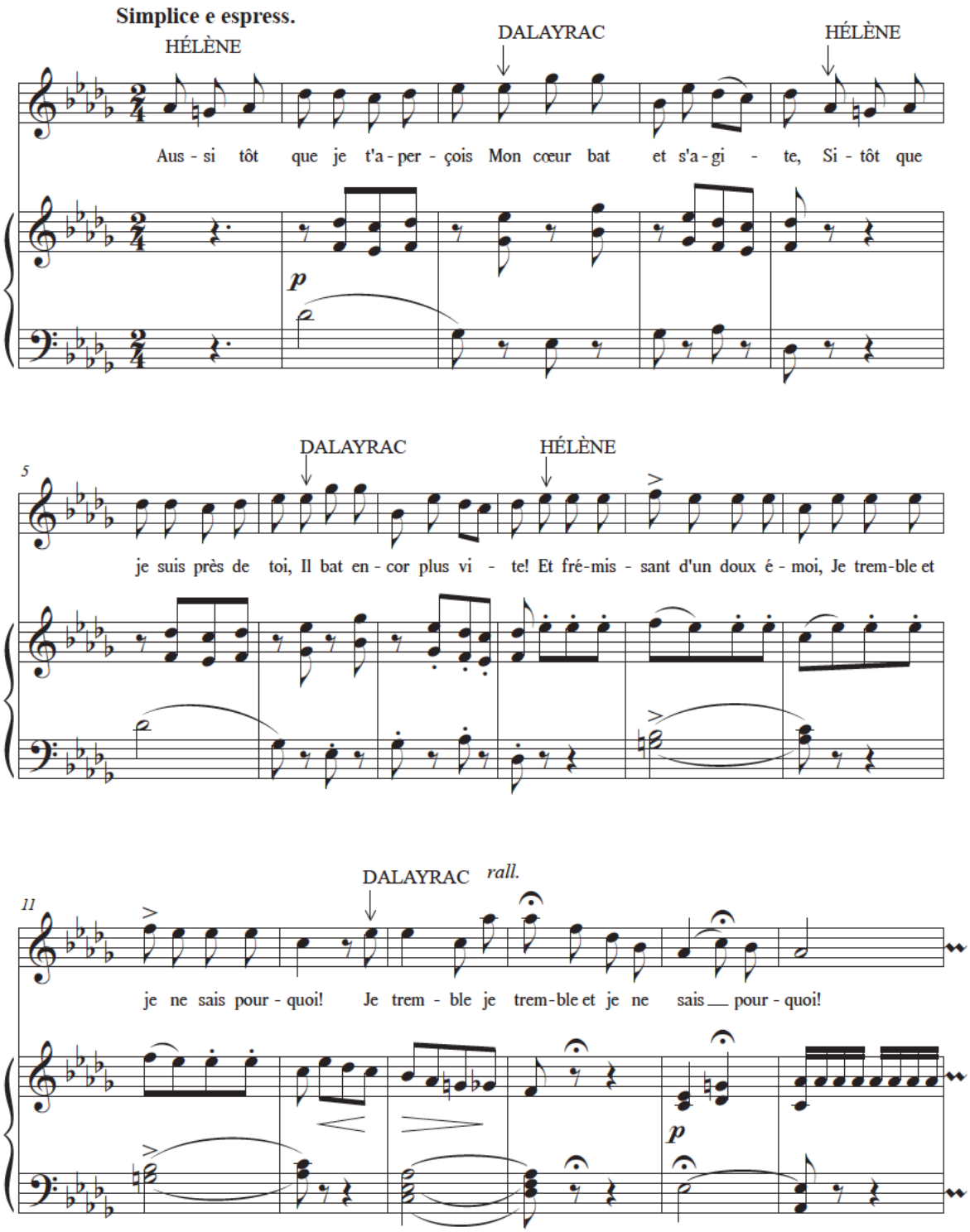
[54] *Les Trois Nicolas*, livret, 1er acte, scène 11, p. 5.

[55] *Ibidem*, 3e acte, scène 10, p. 34.

[56] Voir le questionnement posé par S. Lelièvre pour un genre analogue : « Quels sont les rôles (dramatique ? esthétique ?) dévolus aux références musicales au sein d'un roman ou d'une nouvelle ? » (Stéphane Lelièvre, « Écrire (sur) la musique. Introduction : qui dit quoi ? », *Comparatismes en Sorbonne* 5/2014, *Écrire la musique*, p. 3). http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/INTRODUCTION_LELIEVRE.pdf (consulté le 21 janvier 2022).

[57] Se référer à la recherche actuelle sur ce sujet : Judith Leblanc, *Avatars d'opéras : pratiques de la parodie et circulation des airs chantés sur la scène des théâtres parisiens*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières : évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

A.L. Clapisson, *Les Trois Nicolas*
opéra-comique, 3e acte, duo n°16
(éd. chant piano, p.264-265)



La première strophe de l'authentique duo d'*Azémia* –

> Aussitôt que je t'aperçois / Mon cœur bat et s'agite / Et si j'accours auprès de toi, / Il bat encore plus vite. / A tout moment et malgré moi, / Je brûle et ne sais pas pourquoi[58] –

couronne le final du dernier acte des *Trois Nicolas*[59], aboutissant à l'achèvement de cet opéra tant attendu par la cour. L'écriture musicale s'assouplit par sa connotation classique sous la plume du compositeur Antoine-Louis Clapisson, collectionneur d'instruments anciens. La citation est cependant transposée (d'*ut* majeur à *ré b*), mélodiquement découpée entre les deux voix (au lieu d'un couplet chacun dans l'hypotexte), et réorchestrée à la manière dix-neuviémiste. Le choix et l'emplacement semblent pertinents, car l'expression du duo originel – la révélation amoureuse des jeunes sauvages (*Azémia*) – agit comme un talisman révélateur pour les amours de Nicolas Dalayrac et d'Hélène (fiction des *Trois Nicolas*). Ce transfert confère une valeur dramatique au procédé, tout en participant du dénouement romanesque.

La même valeur surgit de la mise en abime d'un fragment d'opéra du dramaturge Favart au final de l'opéra d'Offenbach. Elle s'effectue par la représentation d'un fragment de sa *Chercheuse d'esprit*, créée en 1741 à la Foire Saint Germain[60], un triomphe du dramaturge comme de la chanteuse interprétant Nicette. L'œuvre est ici interprétée au « camp du maréchal de Saxe. […] un théâtre dressé à la hâte, composé de quatre mâts au sommet desquels flottent des banderoles : "Théâtre du camp[61]" ».

---

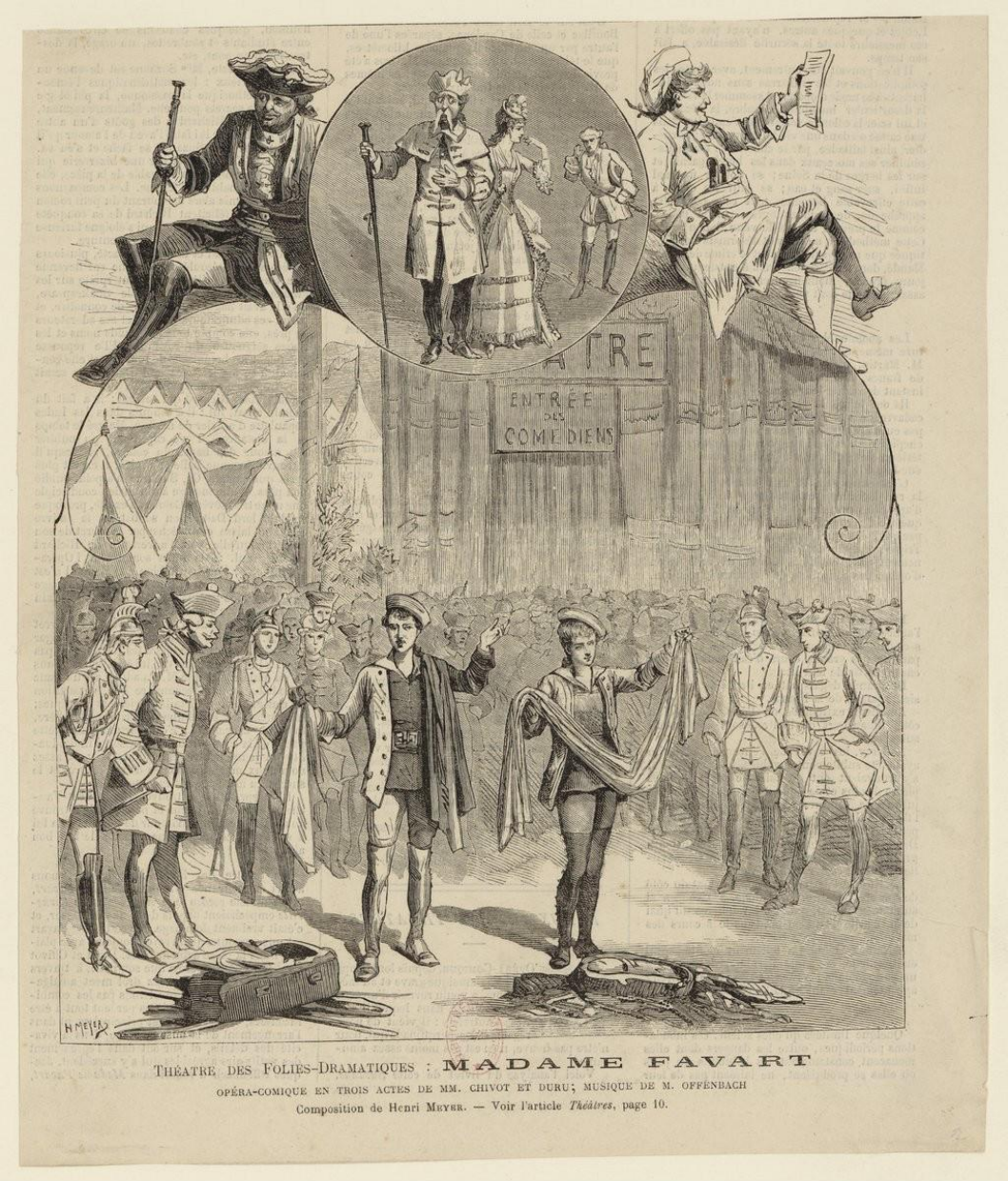
[58] Nicolas Dalayrac et La Chabaussière, *Azémia ou les Sauvages, comédie en trois actes. Représentée à Fontainebleau devant leurs majestés le 17 octobre 1786* […] *mise en musique par M. Dal[…], Œuvre VII*, Paris, Le Duc, [ca 1787], duo de Prosper et d'Azémia, 1er acte, scène 4, p. 35-43.

[59] *Les Trois Nicolas*, chant-piano, duo n° 16, p. 261-265.

[60] *La Chercheuse d'esprit* est une comédie avec vaudevilles en un acte, sur un livret de Charles-Simon Favart (d'après La Fontaine). Créé à la Foire Saint-Germain le 20 février 1741, repris à l'Opéra-Comique de 1762 jusqu'en 1781, il est ensuite tombé dans l'oubli jusqu'à une reconstitution tentée en 1900 (3e salle Favart). Voir N. Wild et D. Charlton, *op. cit.*, p. 189.

[61] *Madame Favart*, livret, 3e acte, scène 13.

Fig. 7 : H. Meyer, *Théâtre des Folies-Dramatiques*. *Madame Favart* [1878]



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

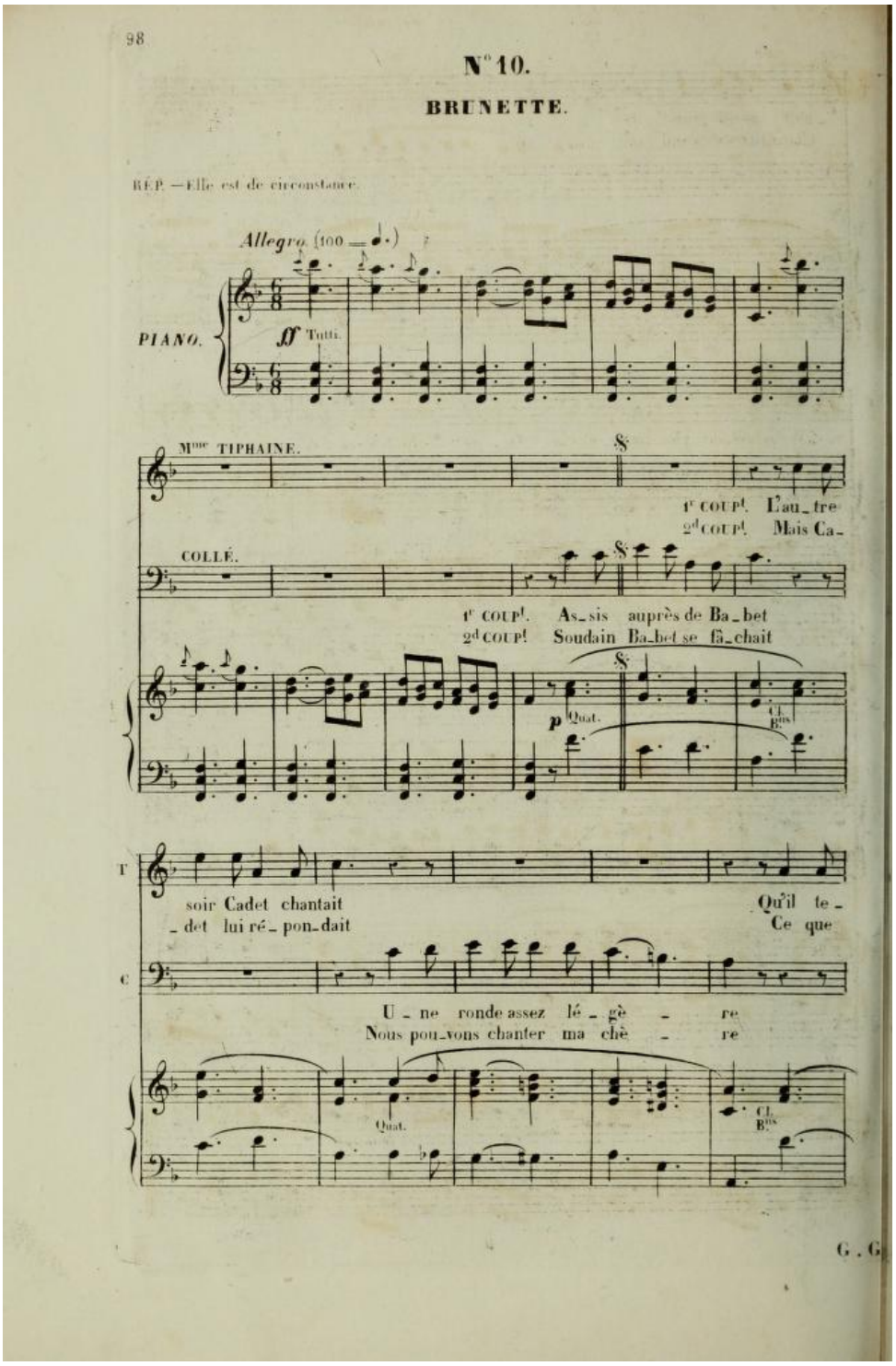
Là également, la mise en abime s'avère pertinente puisque cette représentation scelle le destin heureux du couple Favart, lorsque le souverain (Louis XV) octroie au chef de troupe la nomination de directeur de l'Opéra-Comique. Toutefois, c'est bien la chanteuse qui récolte les acclamations du public lors du chœur conclusif : « Vive Favart, La reine de son art / À sa grâce, à ses charmes / Il faut rendre les armes[62]. » Outre l'intrigue, la pertinence semble également esthétique lorsque *La Chercheuse d'esprit* est identifiée comme paradigmatique du premier âge d'opéra-comique par les historiographes Soubies et Malherbe[63].

Outre la citation, le comique d'un pastiche poétique et musical s'invite dans chaque opéra. La partition en fait d'ailleurs état par plusieurs terminologies tournant le dos à celle coutumière

[62] *Ibidem*.
[63] Albert Soubies et Charles Malherbe, « Les stations de l'opéra-comique avant 1840 », *Histoire de l'opéra-comique. La seconde salle Favart*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, vol. 1, p. 4.

d'*air* ou de *couplets*, au profit de *chanson* (Chanson de l'Echaudé de Favart), de *ronde* (celle licencieuse de « Ma mère aux vignes m'envoyit » sur un poème de Favart), de *romance* (« Pauvre Nicolas » dans *Le Jardinier galant*), ou encore d'*ariette* et même de *brunette*, comme le dévoile l'extrait ci-dessous.

Ex. n° 2 : F. Poise, brunette n° 10 « Assis auprès de Babet »*, Le Jardinier galant, opéra-comique en 2 actes, paroles de de Leuven et Siraudin*, chant-piano, Paris, E. Saint Hilaire, [1861], p. 98.



À cet égard, cette brunette en duo de Collé et de sa belle (Mme Tiphaine), « Assis auprès de Babet » présente des caractères d'exemplarité au sein de notre corpus. La *Revue et Gazette musicale* nous en livre la source hypertextuelle : « Collé avait composé cette chanson sur l'air Si le roi voulait m'donner Paris, sa grand'ville[64]». L'expression poétique de sensualité, sous le propos allusivement gaillard (l'amante est l'épouse du greffier) est un ingrédient prisé, en sus de l'épicurisme, dès lors qu'on évoque le siècle supposément libertin. Charles Lecocq et ses librettistes opèrent de même avec la « Chanson de la Marmotte en vie » de *La Camargo* (1878). Mais en outre, chez F. Poise, l'écriture musicale pastiche le style d'une chanson du XVIIIe siècle, notamment de timbres de vaudeville collectés dans *La Clé du caveau* en 1811, comme celui de « Babet m'a su charmer[65] ».

En croisant nos observations, c'est donc autant l'objet – l'écrivain des Lumières – que le sujet – l'ancien opéra-comique, sa fabrication, sa diffusion et ses pratiques – qui nourrissent l'écriture de ces trois opéras. En outre, l'écrivain apparaît en tant qu'individu (époux, amant) et sujet social (épicurien turbulent, libre penseur, comparse de société chantante, chef de troupe), au moins autant qu'en dramaturge. Les créateurs de la génération 1860 ne suivraient-ils pas les préconisations de Collé, se faisant gloire de capter les personnages de son théâtre « en déshabillé[66] » ?

Leur jeu est-il perçu comme une illusion théâtrale ou comme un divertissement patrimonial ?

De la même manière que Claude le Lorrain devient le héros de *Maître Claude*, opéra-comique de Jules Cohen (1861), nos écrivains deviennent les acteurs d'une sorte de *diorama* parlant et chantant. Rappelons que ce procédé de Daguerre (1822), appliqué à une succession de toiles panoramiques, travaille sur l'illusion par des jeux de lumière et de mouvement. Comment réagissent publics et critiques face à cette illusion, à l'heure où la couleur locale ou bien orientalisante envahit les scènes d'opéra-comique ?

Distorsion dans la réception

Premier indice de la réception, le succès d'estime paraît être la norme d'accueil des publics pour les deux premiers opéras. En témoignent les « quarante-cinq représentations en trois années, la pièce n'eut qu'un succès honorable, le ténor eut un triomphe retentissant[67] » des *Trois Nicolas*. Plus encore, les deux seules représentations du *Jardinier galant* dans la salle Favart intriguent si nous les mettons en perspective avec les normes d'une œuvre à succès : *Faust* de Gounod en a connu cinquante-sept au Théâtre-Lyrique en 1859. Sous la IIIe République, deux cents représentations de *Madame Favart* tiennent en revanche l'affiche aux Folies-Dramatiques durant la saison 1878-1879, sans compter ses reprises jusqu'en 1930 … et sa redécouverte à l'Opéra-Comique en 2019.

---

[64] Saint-Yves, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique. *Le Jardinier galant*, opéra-comique en 2 actes de Leuven et Siraudin, musique de F. Poise », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 10 mars 1861.

[65] « Babet m'a su charmer », timbre n° 57 dans *La Clé du Caveau à l'usage de tous les chansonniers français, des amateurs, auteurs, acteurs du vaudeville, et de tous les amis de la chanson par C… du Caveau moderne*, Paris, chez Capelle et Renand, 1811, p. 27.

[66] Charles Collé, « Avertissement », *La partie de chasse d'Henri IV*, dans *Théâtre de société ou Recueil de différentes pièces* […], La Haye/Paris, 1768, tome 1, p. VII.

[67] Albert Soubies et Charles Malherbe, *Histoire de l'opéra-comique. La seconde salle Favart*, Paris, Marpon et Flammarion, 1892, vol. 1, p. 309.

Voguer sur la couleur temporelle Louis XV semble cependant une stratégie de bonne guerre sur l'échiquier des théâtres parisiens. En 1861, « une entente cordiale règne en ce moment entre MM. les librettistes, fournisseurs brevetés de nos principales scènes d'opéra-comique. Au Théâtre-Lyrique, on conspire contre Madame de Pompadour ; à la salle Favart on la chansonne[68]. » En 1878, le chroniqueur du *Ménestrel*, ayant rendu compte de *La Camargo*, danseuse sous Louis XV[69], relève la conjonction de sujet avec *Madame Favart*. Toutefois, il apprécie le parti pris des auteurs, entre vérité historique et anecdotes croustillantes :

> L'intrigue de *Madame Favart* est coulée dans le même moule que tous les librettos [sic] d'opérette de ces derniers temps ; c'est une de ces pièces semi-historiques si fort à la mode de nos jours, de l'histoire racontée à la façon des *Chroniques de l'œil de bœuf*[70].

Au siècle des révolutions bourgeoises et industrielles, l'attrait pour le siècle des Lumières se pare de fantasmes stéréotypés et de refuges imaginaires. Il est vrai que les Goncourt, collectionneurs fétichistes, ont ouvert la voie avec leur publication *La Femme au XVIIIe siècle* (1862). Le chroniqueur de *Madame Favart* s'inscrit dans cette vision genrée :

> Nous sommes pour l'opérette en plein XVIIIe siècle, la musique marche en talons rouges, ses valses se changent en menuets, tout sent autour d'elle la poudre à la maréchale. […] le XVIIIe siècle est en vogue avec ses ballerines et ses chanteuses, ses seigneurs et ses abbés ; va pour le XVIIIe siècle, si coquet, si élégant et si musical[71].

Toutefois, concernant le style rétrospectif, les chroniqueurs ne perçoivent pas (ou peu) l'exercice stylistique du pastiche puisque la reconnaissance implicite de l'un et de l'autre n'est plus activée. Certains le traitent même avec mépris pour qualifier les supposés « postiches » du *Jardinier galant :*

Les auteurs de cette pièce, tant paroliers que compositeurs, croient […] qu'ils ont écrit un petit chef d'œuvre, et, bien que le *Jardinier galant* mérite certains éloges, il ne faudrait pas le porter aux nues et recommencer l'espère d'ovation [*sic*] qu'on a essayé de lui faire hier. […] Le savoir de ce compositeur [F. Poise] paraît assez grand : il orchestre avec soin et tire bon parti des instruments ; mais la pauvreté de ses idées se trahit à chaque morceau. On voudrait en lui moins de science et plus d'inspiration. On voudrait surtout qu'il cherchât des formules nouvelles au lieu de ressusciter des formules vieillies. À quoi bon nous ramener au style de Dalayrac et de Grétry ? Que sert de s'amuser de ces imitations, de ces postiches[72] ?

Du postiche à la perception du pastiche

Deux décennies plus tard, la réception prend une tournure différente. Clément et Larousse relèvent, eux, la singularité stylistique dont Offenbach, Chivot et Duru s'emparent, en adeptes des techniques hypertextuelles :

---

[68] A. Dureau, « Théâtre impérial de l'Opéra-Comique. *Le Jardinier galant* », *Le Ménestrel*, 10 mars 1861. Par son sujet similaire, *Madame Grégoire*, opéra-comique de Scribe, musique de Clapisson (Théâtre-Lyrique, 8 février 1861) concurrence évidemment *Le Jardinier galant* (Théâtre de l'Opéra-Comique, 5 mars 1861).

[69] *La Camargo*, opéra-comique d'Eugène Leterrier et Albert Vanloo, musique de Charles Lecocq, créé au Théâtre de la Renaissance le 20 décembre 1878, soit une semaine avant l'opéra d'Offenbach.

[70] Henri Moreno, « *Madame Favart* d'Offenbach », *Le Ménestrel*, 5 janvier 1879.

[71] Henri Lavoix, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 5 janvier 1879.

[72] Ernest Gebauer, « Premières représentations. Opéra-Comique. *Le Jardinier galant* », *Le Monde dramatique*, 7 mars 1861.

> Le genre de l'opérette s'accommode volontiers du libertinage élégant du XVIIIe siècle, et, en empruntant les usages et le langage de cette époque, les auteurs peuvent éviter la trivialité des mœurs contemporaines. […] En traitant ce sujet léger, où tout est factice et de convention, le compositeur était dans son élément. La ronde égrillarde, *Ma mère aux vignes m'envoyit / Je n'sais comment ça s'fit*, est un pastiche du style de ce temps, elle a été naturellement bissée par le public des Folies-Dramatiques. […] La *chanson de L'échaudé*, chantée par Favart, semble tirée, paroles et musique, du répertoire du théâtre de la Foire Saint-Germain, tant l'imitation est réussie[73].

Cette chanson fameuse, intronisant la légendaire recette du pâtissier Favart, force en effet l'admiration du public des Folies-Dramatiques puisque ses couplets « très drôlement et très gaiement dits par Favart-Lepers, ont eu même fortune que la ronde du premier acte ; on les a redemandés jusqu'à trois fois au chanteur[74]. » Lorsque le divertissement de « libertinage élégant » est goûté, l'aspect patrimonial du répertoire des Foires est donc apprécié à sa juste mesure de pastiche (selon la classification de Genette). Les publications historiographiques et d'exégèse auraient-elles contribué à forger une culture du passé ? De manière intuitive, les auteurs de *Madame Favart* manient astucieusement les ferments de la culture bourgeoise. Marie-Véronique Gauthier, historienne des sociétés chantantes, décrit « la bibliothèque de la bourgeoisie moyenne des années 1870-1900 [qui] comprend, aux côtés des airs d'opéra et d'opérette avec accompagnement de piano, une bonne quantité de romances du café-concert et des chansonniers indépendants. […] Ces regroupements d'œuvres et de personnes construisent un archétype français nourri tout à la fois d'épicurisme et de prétentions littéraires[75]. »

Si ce divertissement ne fait guère illusion chez l'esthète Théodore de Banville, celui-ci goûte néanmoins la source iconographique ancienne concernant Justine Favart, lorsqu'elle paraît sur les planches de 1878, fidèlement travestie en naïve *Chercheuse d'esprit* :

> MM. Chivot et Duru se moqueraient de moi si je mettais les pieds dans leurs pas, et si je racontais par le menu toutes les ruses qu'invente Madame Favart et tous les travestissements qu'elle endosse pour ne pas devenir la maîtresse de Maurice de Saxe. En réalité, elle le devint si bien qu'elle eut un enfant du guerrier illustre […]. J'aime mieux m'en rapporter à l'estampe célèbre qui représente Justine en *Chercheuse d'esprit* ; elle a dans cette image un air à la fois rusé et rustique, malicieusement naïf, qui en fait une figure à part[76].

Différemment de ces critiques érudites, Berlioz tentait la note humoristique en chroniquant *Le Jardinier galant* et la production vaudevillesque de Collé :

> Des ivrognes avaient fait ce qu'on appelle aujourd'hui un pouf dans une maison de bouteille ; ils n'y voulaient plus retourner faute d'argent. Mais ils y retournent pourtant pour ne pas faire mentir les proverbes : *Qui a bu boira,/ et l'on revient toujours à son premier cabaret*. — Et Collé les conduit, le fameux Collé, dont vous n'avez peut-être jamais entendu parler, malgré le grand nombre de vaudevilles dont il illustra les théâtres de Paris. Et l'on chante un chœur qui dit comme ça : *L'homme est une fleur /Qui ne s'arrose pas d'eau pure*[77].

---

[73] Félix Clément et Pierre Larousse, article *Madame Favart*, *Dictionnaire des opéras (dictionnaire lyrique) […]*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1881, p. 921-922.

[74] Bénédict, « Première représentation de *Madame Favart*, opéra-comique en trois actes paroles de MM. Alfred Duru et Henry Chivot musique de Jacques Offenbach », *Le Figaro*, 30 décembre 1878. La ronde signalée est celle chantée par Justine Favart, « Ma mère aux vignes m'envoyit » (1er acte, n°6).

[75] Marie-Véronique Gauthier, « Introduction », *Chanson, sociabilité, grivoiserie au XIXe siècle*, Aubier, 1992, p. 7-10.

[76] Théodore de Banville, « Revue dramatique et musicale », *Le National*, 6 janvier 1879.

[77] Hector Berlioz, « Première représentation du *Jardinier galant*, opéra-comique en deux actes, de MM. de Leuven et Siraudin, musique de M. Poise », *Journal des débats*, 13 mars 1861.

Plutôt élogieux pour le talent musical de Ferdinand Poise, Berlioz brocardait toutefois une erreur de prosodie, dont Offenbach et ses comparses se saisissent trois ans plus tard dans *La Belle Hélène* (1864) … avec grande postérité :

> L'air de Collé : *Voici la nuit, l'amour m'appelle*, a plus d'importance musicale, et l'auteur l'a développé avec talent. Nous lui reprocherons seulement une faute de prosodie relevée à la première représentation par un de nos voisins, qui n'y est pas accoutumé : *Vengeons nous,/ vengeons nous / Mais sur son é-poux* (sur son nez …). Ce qui pourrait faire croire que Collé a l'intention de donner à Mme Tiphaine une chiquenaude ; et rien n'est plus loin de sa pensée[78].

La réception critique montre que le libertinage des trois opéras s'avère un antidote au réalisme contemporain des mœurs, du roman ou du théâtre, mais également aux soubresauts sociaux depuis les Révolutions bourgeoises. En misant sur une connivence entre ces figures dix-huitiémistes et le public érudit, les créateurs de ces opéras orientent leur œuvre vers une mémoire ravivée, une mise en jeu des acteurs du passé par le prisme de leur aimable sociabilité. Toutefois, le nombre restreint des représentations du *Jardinier* et des *Trois Nicolas* infirme leur postulat. Il faut attendre la IIIe République, sous laquelle triomphent les opérettes « bourgeoises » d'Offenbach et de Lecocq[79], pour que figures et lieux théâtraux d'Ancien régime glissent vers le statut de *lieux de mémoire*, soit « ce moment précis où un immense capital que nous vivions dans l'intimité d'une mémoire disparaît pour ne plus vivre que sous le regard d'une histoire reconstituée[80] ».

Une remémoration divertissante du théâtre des Lumières : le constat de *Bouvard et Pécuchet*

« Sans l'imagination, l'Histoire est défectueuse[81] » concluent *Bouvard et Pécuchet*, au terme de leur enquête historique. Pour les publics de leur temps, enclins à « consommer » l'histoire sans formation, trois figures de librettistes français des Lumières réactivent la muse chansonnière, galante ou épicurienne, selon les procédés d'intertextualité chers aux anciens théâtres de la Foire. Cette réactivation déjoue avec fantaisie les concepts du paradigme historiciste, qui assigne notamment une intégrité immuable à l'œuvre d'art et à sa conservation.

Notre étude comparée fait en outre surgir des invariants culturels et idéologiques qui accompagnent la construction anecdotique d'une histoire théâtrale française au cours du XIXe siècle. Sa mise en récit offre au spectateur une remémoration sélective des mœurs d'Ancien régime qui contribue au nouveau mythe d'une « joie à la française », et évacue non seulement l'influence des Encyclopédistes, mais aussi les fractures révolutionnaires dans un repli régressif. L'année de création de *Madame Favart*, le président de la Société du Caveau valide cette vision d'une bourgeoisie en partie désenchantée par son présent, celui d'une République advenue :

> L'histoire du XVIIIe siècle n'est pas seulement celle de l'*Encyclopédie*, des philosophes et de la Révolution. C'est aussi la galerie la plus complète et la plus séduisante de poètes, de peintres, de

[78] *Idem*. Il s'agit de l'air n° 9 (2e acte).

[79] Concernant Jacques Offenbach, citons *La Jolie parfumeuse, La Foire Saint-Laurent* ; concernant Charles Lecocq, *La Camargo, La Fille de Madame Angot*. Pour cet aspect, se référer à Jean-Claude Yon, « Le XVIIIe siècle : le paradis perdu d'Offenbach », *Présence du XVIIIe siècle dans l'opéra français du XIXe siècle, op. cit.*, p. 253-272.

[80] Pierre Nora, « Présentation », *Les lieux de mémoire*. *La République*, tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p. XXIII.

[81] Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1979, coll. Folio classique, chapitre IV, p. 163-200.

sculpteurs, de musiciens, romanciers, comédiennes. L'amour, le plaisir, la chanson et l'esprit, voilà ce qu'on peut mettre en lettres d'or sur le frontispice du XVIIIe siècle[82].

Sabine TEULON-LARDIC
Chercheure au laboratoire CRISES de l'université de Montpellier 3

[82] Charles de Coligny, « Histoire de la chanson et du Caveau », *La Chanson française, moniteur du Caveau, revue illustrée, biographique, anecdotique et critique des sociétés chantantes et des chansonniers français,* Paris, librairie Dentu, 1er février 1874, p. 33.