

LA RÉCEPTION DES OPÉRAS D'ONSLow EN FRANCE À TRAVERS LA PRESSE QUOTIDIENNE DE L'ÉPOQUE

Article publié dans
Bulletin de l'Association George Onslow n°2 (1995-1996)

PREAMBULE
(*Novembre 2005*)

A la fin de l'année 2003, je dénonçais un plagiat (plagiat entendu ici comme « pillage et vol de données scientifiques ») dont j'étais la victime et qui représentait une étonnante entorse aux pratiques de la communauté scientifique. En effet, Monsieur Baudime Jam a reproduit dans son ouvrage¹ de nombreuses données issues de mes travaux publiés antérieurement, sans en indiquer la provenance.

La solidité de l'argumentation présentée dans les « 9 Reflexions² » repose sur quelques preuves irréfutables : Monsieur Jam a notamment reproduit des erreurs faisant partie intégrante du résultat de mes travaux personnels.

Il prétend aujourd'hui que nous aurions tous deux recopié dans les mêmes sources, les mêmes données (dont les erreurs), sources qu'il est par ailleurs incapable de citer. Depuis la dénonciation de ce plagiat, il n'a pas cessé de mentir. Il a envoyé à diverses personnalités des courriers scandaleux à mon sujet. Il a emprunté des identités différentes pour le faire et n'a pas hésité à imiter la signature de personnes dont il a usurpé l'identité³.

L'objet de cette publication est donc de comparer un article que j'ai publié en 1996 avec un extrait conséquent du livre de Baudime Jam (p. 150 à 207). En plus de preuves incontestables (voir plus bas les notes 14, 59 et 94), on verra, documents en main, à quel point la teneur et la construction du chapitre de Monsieur Jam consacré aux opéras d'Onslow sont similaires à celles de cet article. On ne pourra que constater – en considérant la multitude de périodiques publiés à l'époque d'Onslow – combien le nombre de citations identiques est singulièrement important. On se demandera comment le hasard a pu, en de si nombreuses occasions, amener un auteur prétendant ne pas connaître le présent article à choisir les mêmes extraits de périodiques, lesquels sont parfois repris intégralement avec des coupures internes souvent identiques, et à choisir également les mêmes extraits de la correspondance du compositeur.

Le plus éloquent est que presque tous les écrits des auteurs ayant travaillé sur Onslow sont cités dans la bibliographie de Monsieur Jam à l'exception des nombreux articles que j'ai moi-même publiés sur ce compositeur avant 2003.

Les données de l'article surlignées en jaune se retrouvent dans le livre de Baudime Jam ; les notes de bas de page surlignées en gris ont été ajoutées pour la présente édition.

Viviane Niaux

¹ *George Onslow* : ouvrage publié à Clermont-Ferrand, septembre 2003, en auto-édition associative dite « Editions du Mélophile ».

² http://www.musicologie.org/Biographies/o/onslow_02.html

³ Tous ces courriers – que l'on a eu la bonté de me faire suivre – sont en ma possession ainsi que les preuves écrites (dont un aveu rédigé par Monsieur Jam lui-même) concernant ces usurpations d'identité.

LA RÉCEPTION DES OPÉRAS D'ONSLow EN FRANCE À TRAVERS LA PRESSE QUOTIDIENNE DE L'ÉPOQUE⁴

Reconnu pour la qualité et la beauté de sa musique de chambre, George Onslow n'en reste pas moins un compositeur qui entretint toute sa vie une véritable passion pour la musique dramatique. Cet engouement, s'il peut nous surprendre aujourd'hui, s'explique facilement à son époque en raison de l'extrême popularité dont l'opéra jouissait en France : tout compositeur désireux de connaître la consécration se devait d'écrire pour la scène. Qui plus est, seuls pouvaient prétendre à une chaire de l'Institut ceux qui avaient connu la gloire et le succès par ce biais. Sur ce point, semble-t-il, Onslow représente l'exception. En effet, les notices historiques parues sur le compositeur parlent d'un *succès d'estime* et sont unanimes à dénoncer la faiblesse de ses opéras. Transmis d'un dictionnaire à l'autre au fil des décennies, ces commentaires peu nuancés méritaient d'être vérifiés, affinés, corrigés voire expliqués mais ne devaient en aucun cas nous dissuader d'entreprendre l'étude que nous proposons ici. En effet, il ne s'agit pas aujourd'hui de crier au génie méconnu mais de mettre en lumière un aspect extrêmement riche de la personnalité musicale d'Onslow jusqu'ici entièrement négligé. De fait, nous savons que c'est à l'audition d'un opéra (*Stratonice* de Méhul) que George Onslow senti sa vocation de compositeur s'éveiller et il est clair que le genre lyrique tint une place primordiale dans sa vie. Un manuscrit autographe conservé dans le fonds musical du château d'Aulteribe montre que le compositeur s'était essayé à la composition lyrique en même temps qu'il écrivait ses premiers quintettes⁵. Les archives du musicien ainsi que le contenu de sa correspondance sont également très édifiants : Onslow semble n'avoir conservé dans ses papiers personnels que les coupures de journaux ayant trait à ses opéras et des propos aussi enflammés que ceux qui suivent montrent combien ce genre lui tenait à cœur. En 1828, c'est-à-dire après avoir composé deux de ses ouvrages lyriques, il écrit : « Je crois que [mes derniers quintettes] seront le chant du Cygne. La musique instrumentale me semble si froide à composer auprès de la musique dramatique, qu'elle ne m'offre plus le moindre intérêt. D'un autre côté, on ne me donne pas de bons poèmes malgré les excellentes dispositions à mon égard des directeurs et des auteurs ; j'en conclus que je suis au bout de ma carrière, heureux de la terminer, s'il est possible, à la satisfaction générale⁶ ».

Quelques mois plus tard, il se confie à nouveau en des termes aussi peu équivoques : « Il n'est nullement question pour le moment de musique dramatique ; cependant, elle me tente bien plus que l'autre et malgré les réclamations des musiciens di camera je me laisserais glisser s'il m'arrivait un bon poème. Mais ils sont aussi rares que les bons gouvernements...⁷. »

Lorsqu'il se lance en 1835 dans la composition de son troisième et dernier opéra, *Guise ou les États de Blois*, son enthousiasme face à cette nouvelle aubaine est tel qu'il se laisse aller à d'éloquents confidences : « [...] depuis mon retour en Auvergne, abandonnant entièrement la composition instrumentale, je me suis exclusivement livré à la confection d'un opéra en trois actes destiné au théâtre de la Bourse et dont le premier tiers est

⁴ La présente étude, essentiellement basée sur la presse quotidienne, n'est pas restrictive à cet égard, elle tient compte de quelques revues spécialisées existant à cette époque.

⁵ *Les Deux Oncles* : opéra en un acte (sans indication de librettiste) signé G. Onslow et daté du 6 octobre 1806.

⁶ Onslow au Baron de Trémont. 31/8/1828 (Wien. Österreichische Nationalbibliothek). Citation reprise par Baudime Jam, p. 153.

⁷ Onslow au Baron de Trémont. 9/1/1829 (Bruxelles - Bibliothèque Royale Albert 1er). Onslow n'eut effectivement jamais la chance de travailler sur de très bons livrets. Extrait repris à l'identique par Baudime Jam p. 153.

complètement achevé. Je crois que l'hiver ne passera pas sans que ma pièce soit jouée. Après avoir tant travaillé à un genre ou le manque de variété de timbre laisse si peu de ressources pour produire un constant effet, avoir à ma disposition la réunion des voix aux instruments à cordes et à vents me donne l'idée d'un danseur qui se mettrait à faire des entrechats après avoir quitté les boîtes fortes avec lesquelles il se serait exercé. Mon Dieu que de situations à rendre, que des paroles à exprimer rendent plus facile la tâche d'un compositeur⁸ »

Ces quelques lignes suffisent à montrer toute l'ambivalence d'un personnage dont on ne soupçonne sûrement pas combien la composition de quatuors et de quintettes lui fut par moment plus imposée qu'elle ne procédât d'un véritable choix. Il était donc bien naturel de rendre justice au compositeur en étudiant l'histoire peu banale de ses trois ouvrages. Plutôt que de nous borner à réaliser ce que l'on appelle aujourd'hui une « note de synthèse », nous avons choisi de laisser parler le plus souvent possible les sources elles-mêmes dans toute leur saveur originale. Les larges extraits cités n'ont pas valeur de simples exemples mais reflètent toujours une pensée globale exprimée de façon multiple à travers les différents quotidiens abordés. L'intérêt d'un tel travail ne pouvait résider que dans l'extraordinaire vigueur ainsi que dans l'immense culture dont faisaient preuve les critiques du XIX^e siècle, véritables professionnels de la musique et de la plume. Précisons pour terminer que la plupart des articles consultés sont anonymes. Les notes de bas de page donnent la référence simplifiée des articles cités. Nous renvoyons le lecteur aux sources données en annexe pour une description bibliographique complète.

* * *

L'ALCADE DE LA VEGA (Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, 10 août 1824)

En 1822, Onslow commence son premier ouvrage lyrique sur un livret de Bujac⁹. C'est une pièce de l'écrivain espagnol Calderón¹⁰ intitulée *El alcade de Zalamea* (ca 1642) qui est à l'origine du livret. Un siècle et demi plus tard, Champein écrit un opéra sur le même thème¹¹. Puis c'est au tour de Collot-d'Herbois¹² d'exploiter cette histoire dans *Le Paysan Magistrat* (1788).¹³ L'action du livret se résume ainsi : un jeune courtisan, Don Fernand, est amoureux d'Inès, fille d'Antonio, alcade du village de la Vega. Cet amour est réciproque mais la naissance et surtout la vertu d'Inès freinent les aspirations de Don Fernand. Celui-ci organise donc l'enlèvement de la jeune fille. Le roi venant à chasser dans la forêt est surpris par un orage et tombe au milieu des ravisseurs d'Inès. Félix, jeune soldat et frère d'Inès est accouru aux cris de sa sœur, accompagné d'une foule de paysans. Inès est délivrée et le roi que l'on a pris pour un ravisseur est arrêté puis conduit dans la maison de l'alcade. Afin d'éprouver ce magistrat dont il a entendu vanter l'inflexible équité, le roi s'obstine à garder l'incognito tout en se faisant passer pour un des principaux seigneurs de la cour. Mais l'alcade préfère plutôt encourir la disgrâce du roi que de laisser un crime impuni. On s'aperçoit alors que Félix a blessé son colonel lors de la bataille. Il est donc coupable devant les lois militaires. Aussi l'alcade fait-il lui-même arrêter son fils, lorsque, pris de remords, Don Fernand avoue sa faute et demande réparation en épousant Inès. Le roi se faisant connaître accorde alors sa grâce à Félix et récompense l'alcade pour sa vertu.

L'Alcade de la Vega est donné en première représentation le 10 août 1824 au Théâtre Royal de l'Opéra-Comique avec pour chaque rôle les interprètes suivants : *l'Alcade/Antonio* (ténor) : Gavaudan ;

⁸ Onslow au Pharmacien Cap. 6/8/1835 (Paris. Bibliothèque Nationale). Extrait repris à l'identique par Baudime Jam p. 153-154.

⁹ *L'Alcade de la Vega* : drame lyrique en trois actes. - Dédié à la comtesse Arthur de Bouillé, née Bonchamps. - Composé entre 1822 et 1824. - Ms. autographe (BnF Paris). - Paris : Pleyel, 1824. On ne sait rien du librettiste.

¹⁰ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). L'un des plus grands dramaturges du théâtre espagnol. Auteur d'environ 120 pièces.

¹¹ Stanislas Champein (1753-1830). Auteur d'un grand nombre d'ouvrages lyriques, Champein collabora avec le librettiste F. Faur pour écrire *Isabelle et Fernand* ou *L'Alcade de Zalamea* représenté au Théâtre Italien le 9/1/1783. Son opéra *La Mélomanie* donné à Versailles le 23/1/1781 connut un succès extraordinaire qui dura plus de quarante ans.

¹² Jean-Marie Collot dit Collot-d'Herbois, (1750-1796). Auteur d'une quinzaine de pièces médiocres depuis longtemps disparues du répertoire, Collot-d'Herbois fut un grand orateur doublé d'un habile propagandiste durant la Révolution.

¹³ Cf. Baudime Jam p. 155.

Pédrille (ténor) : Féréol ; *Inès* (soprano) : Mme Rigaut ; *Don Fernand* (ténor) : Ponchard ; *Gusman* (basse) : Henri ; *Rosette* (soprano) : Mme Casimir ; *Félix* (ténor) : Lafeuillade ; *Béatrix* (soprano) : Mme Belmont ; *Le Roi Alphonse* (baryton) : Lemonnier ; chœur mixte.

Après cinq représentations, la pièce disparaît définitivement de la scène¹⁴. Un tel échec s'explique aisément : à cette époque, la qualité d'un livret est de toute première importance car c'est elle qui suscite la chute ou bien la réussite d'un opéra ; il est donc indispensable, pour tout compositeur, de s'assurer le concours d'un auteur talentueux. Bujac, dont nous ne savons rien de plus que le nom, semble tout au plus répondre au critère d'un amateur inexpérimenté. La presse nous apprend que son livret « fait il y a dix ans, est le coup d'essai d'une personne qui ne paraissait cultiver les lettres que pour son agrément, et il reposait depuis cette époque dans les cartons de l'Opéra-Comique d'où le zèle actif de M. Guilbert de Pixérécourt¹⁵ l'a fait sortir [...] »¹⁶.

Il y a donc fort à parier qu'Onslow, complètement novice dans le choix du livret, se soit laissé entraîner à accepter ce qui n'était en réalité qu'un "fond de tiroir". Martainville¹⁷ le premier dénonce la médiocrité de ce texte en soulignant « qu'il est impossible de montrer une ignorance plus gauche de la scène et de l'art qui sert à conduire une action, à préparer, à lier les incidents [...] »¹⁸, assertion confirmée par *Le Constitutionnel* qui estime que « tous ces événements, tous ces personnages [sont] accumulés sans ordre et mis en action sans habileté »¹⁹.

On reproche à l'œuvre de noyer l'action principale dans de nombreuses intrigues secondaires : « Il y a dans cette nouvelle pièce la matière de deux ou trois opéras et d'un bon mélodrame par dessus le marché. [...] On étouffe [...] tant on y est circonvenu, pressé par les détails qui souvent absorbent et emportent le fond »²⁰.

La nature même de l'ouvrage intitulé "drame lyrique" par les deux auteurs instaure une ambiguïté difficilement acceptable pour le public de l'Opéra-Comique : « Il y a [...] confusion dans les genres car les deux premiers actes appartiennent à l'opéra-comique et le dernier a tout à fait la couleur du drame »²¹. « Les personnes qui connaissent le *Paysan-Magistrat* ont dû s'étonner qu'un auteur eût conçu l'idée de traiter ce sujet en opéra-comique. Un rapt, un combat, des accusations capitales, sont des incidents au milieu desquels il est difficile de trouver le mot pour rire. La métamorphose d'un drame presque tragique en opéra-comique était un tour de force qui ne demandait pas moins que toute l'adresse, toute la souplesse du talent le plus exercé ; et c'est un novice qui a osé l'entreprendre pour son coup d'essai »²².

Enfin, le manque d'équilibre entre le texte et la musique est par trop évident : « [...] passé le premier acte, et du moment que l'auteur entre dans son action dramatique, il n'a plus offert au musicien ces coupes heureuses sans lesquelles il ne peut y avoir ni déploiement de moyens, ni originalité dans les motifs. Une ronde ne compte pas, et un cœur [sic] n'est point un final, quoiqu'il termine un acte »²³ quant au troisième acte, « le poète n'a rien laissé faire au compositeur, il s'est chargé tout seul de développer la situation »²⁴.

¹⁴ Information erronée n'existant dans aucun article ou livre antérieur à cet article car issue d'un travail personnel de dépouillement non exhaustif ; cette donnée a été reprise imprudemment et sans vérification par Baudime Jam p. 156.

¹⁵ René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844). Directeur de l'Opéra-Comique d'avril 1824 à décembre 1827. Considéré comme le « père du mélodrame », Pixérécourt est auteur d'environ 110 pièces dans lesquelles il a su modeler le genre dramatique du mélodrame au goût du public de son temps. Son apport est assez considérable dans le domaine de la mise en scène, de la machinerie et du décor.

¹⁶ *Le Moniteur Universel*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 157.

¹⁷ Alphonse-Louis-Dieudonné Martainville (1776-1830). Vaudevilliste à succès, Martainville qui rallia très tôt la cause des Bourbons, écrivit successivement dans *Le Journal de Paris*, *La Gazette de France* et *La Quotidienne* avant de fonder en 1819 sa propre feuille, *Le Drapeau Blanc*, journal ultra conservateur et royaliste. On lui doit une *Histoire du Théâtre* rédigée en collaboration avec Etienne.

¹⁸ *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824.

¹⁹ *Le Constitutionnel*, 12/8/1824.

²⁰ *La Quotidienne*, 13/8/1824.

²¹ *La Quotidienne*, 13/8/1824.

²² *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 156-157.

²³ *Le Moniteur Universel*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 161 et p. 170 (note 345).

²⁴ *La Quotidienne*, 13/8/1824.

De tels défauts devaient conduire le compositeur comme le librettiste à l'échec mais, comme le dit encore Martainville : « *Peut-être aurions-nous eu la faiblesse de traiter avec quelque indulgence cet essai d'un amateur, s'il n'avait eu le tort impardonnable de causer la perte d'une musique charmante, qui seule aurait fait réussir un poème qui n'eût été que médiocre* ²⁵. »

Et de fait, bien perçue dans l'ensemble, la musique reçoit l'estime et l'approbation du public sans pour cela susciter l'enthousiasme. On reproche au compositeur d'être un familier de la musique *savante* et instrumentale dont le talent n'a pas vraiment réussi à s'adapter au style de l'opéra-comique : « *La musique [...] est bien faite sans doute ; elle annonce un symphoniste habile, mais rarement un compositeur dramatique ; on a distingué quelques morceaux d'harmonie d'une bonne facture, mais on a trop rarement trouvé des motifs de chant, c'est à dire de la musique d'opéra* ²⁶. »

L'ouverture quoique fort appréciée est qualifiée de « *trop travaillée* ²⁷ » : C'est « *une courte symphonie de la meilleure école. Des motifs agréables s'y développent et s'y reproduisent dans des phrases bien modulées ; ils parcourent sans confusion tout l'orchestre, dont les éléments semblent se parler, s'interroger, se répondre avec grâce* ²⁸ » ; mais si « *le commencement [...] est d'une facture large et d'un style harmonieux, malheureusement les petits traits, les petites recherches en altèrent la fin* ²⁹. »

Le chant proprement dit reçoit un éloge très tempéré : « *On a été ravi au premier acte d'un quatuor d'une suavité enchanteresse et d'une cavatine. [...] La simplicité, la grâce, la justesse d'expression, un art et un goût exquis dans la distribution des accompagnements qui fait ressortir les motifs de chant sans jamais les étouffer, tels sont les principaux caractères de cette musique. Point de bruit, point de réminiscence, point d'imitation. Elle a le mérite si rare de l'originalité, sans que cette originalité tombe jamais dans la bizarrerie* ³⁰. »

Ce qualificatif *d'original* s'applique probablement au souci du compositeur de donner une couleur locale à sa musique notamment par des tempi de fandango et l'usage des tambourins et des castagnettes qu'un critique, peu versé dans l'exotisme, qualifie « *d'invention puérile et bizarre* ³¹. »

Martainville estime néanmoins qu'Onslow ne va pas assez loin dans ce domaine : « *Nous reprocherons à M. Onslow d'avoir négligé un morceau sur lequel le public comptait [...] c'est la complainte du pauvre, au moyen de laquelle le séducteur Fernand attire sa crédule amante hors de la maison paternelle. Il fallait choisir un de ces motifs populaires, dont les mendiants à mandoline se servent quelquefois en Espagne. Le chant de cette complainte est commun et insignifiant* ³². »

Comble de malchance, l'interprétation de l'œuvre ne semble pas avoir été une réussite : « *Les auteurs n'ont pas eu beaucoup à se louer des acteurs, qui, à l'exception de Ponchard et de Lafenillade, ont plutôt nuit à l'ouvrage qu'ils ne l'ont servi. Gavaudan lui-même a produit peu d'effets dans le rôle de l'alcade. Nous ne parlerons pas de Mmes Régault et Casimir ; leurs rôles sont peu importants, et elles ont cru devoir se borner pour cette fois à chanter agréablement* ³³. »

Moins sévère, Martainville affirme que « *tous les acteurs ont rivalisé d'efforts pour le succès de la pièce ; excepté Gavaudan qui savait mal son rôle et qui a paru lourd et guindé dans le personnage de l'alcade* ³⁴. »

²⁵ *Le Drapeau blanc*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 158.

²⁶ *Le Constitutionnel*, 12/8/1824.

²⁷ *Le Moniteur Universel*, 12/8/1824.

²⁸ *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 158.

²⁹ *La Quotidienne*, 13/8/1824.

³⁰ *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 161

³¹ *Journal des débats*, 13/8/1824.

³² *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 162.

³³ *Journal du Commerce*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 160.

³⁴ *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824. Citation reprise intégralement par Baudime Jam p. 160.

Mais si l'on étudie d'un peu plus près tous les commentaires, on s'aperçoit que les avis sont pratiquement unanimes, tempérés ou accentués selon le caractère du journaliste. Ainsi, pouvons nous lire dans *La Quotidienne* que « le rôle de l'alcade ne semble pas fait pour la taille de Gavaudan, aussi y a-t-il paru quelquefois gêné³⁵ », tandis que le critique incisif et sévère du *Journal des Débats* estime que « l'alcade a été totalement défigurée par Gavaudan que l'on n'entend plus, soit qu'il parle, soit qu'il essaie de chanter et qui n'a pas même su racheter cette irréparable faiblesse par le jeu de physionomie³⁶. »

Certains traits d'humour bien courants à l'époque ne peuvent que nous réjouir aujourd'hui : « Quant à Mme Rigaut, [...] il faut convenir [...] qu'elle a mis plus d'art et de goût dans sa toilette que dans son jeu et dans son chant³⁷ » « [Elle] persiste à se donner beaucoup de peine pour mal chanter, tandis que sans faire d'efforts, elle pourrait chanter à ravir³⁸. »

Nous saurons peu de choses concernant la prestation instrumentale sinon que « l'orchestre de Feydeau a le plus urgent besoin de quatre bons violons, surtout si le maître de musique s'obstine à ne pas faire usage du sien³⁹. »

Quant à la représentation elle-même, le moins que l'on puisse penser est qu'elle fut probablement fort animée : « Les deux premiers actes [...] ont été écoutés avec intérêt. Le troisième a été moins heureux : des situations forcées ou mal préparées, des longueurs dans le dialogue et surtout l'hésitation des acteurs qui paraissaient peu sûrs de leurs rôles ont excité des murmures et enfin des sifflets au dénouement⁴⁰. » « [...] Les applaudissements, il est pénible de le dire, ressemblaient beaucoup plus à l'acquit d'une promesse ou d'un devoir, qu'à un tribut de reconnaissance désintéressée. L'immobilité de la salle formait un contraste cruel avec l'agitation convulsive d'une partie beaucoup trop considérable du parterre⁴¹. »

Ce soir là, Bujac et Onslow font savoir au public qu'ils désirent garder l'anonymat. Prudence d'une part et modestie de l'autre diront les journalistes qui entendent bien dissocier le librettiste du compositeur dans la part de cet échec.

LE COLPORTEUR OU L'ENFANT DU BUCHERON (Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, 22 novembre 1827)

Au cours de l'été 1826, Onslow reçoit le livret du *Colporteur*⁴² écrit à son intention par Planard⁴³. Le sujet — tiré des chroniques russes comme le précise l'affiche — paraît bien être imaginaire même s'il fait allusion à des événements concernant la tyrannie exercée durant l'histoire du tsarisme. L'action se passe en Russie en un lieu et une date non précisés. Un brigand a fait assassiner la famille royale afin de prendre le pouvoir. Seul, un nourrisson est sauvé par un officier, Igor, qui le confie à la garde d'un bûcheron sans lui révéler les origines de l'enfant. Afin de le reconnaître plus tard, Igor a tracé sur son bras une marque avec son épée. Plusieurs années après, le bûcheron est devenu geôlier dans une prison. Il y habite avec ses deux fils Alexis et Koli, dont le premier — enfant sauvé du massacre de la famille royale — se distingue par sa bravoure et son esprit tandis que le second se fait essentiellement remarquer par sa couardise et sa

³⁵ *La Quotidienne*, 13/8/1824.

³⁶ *Journal des débats*, 13/8/1824.

³⁷ *Le Corsaire*, 14/8/1824.

³⁸ *Le Constitutionnel*, 12/8/1824.

³⁹ Coupure non identifiée n°1 (Château d'Aulteribe). En ce début du XIXe s., la conduite de l'orchestre est communément assurée par le premier violon qui dirige face à l'orchestre à l'aide de son archet. Citation reprise par Baudime Jam p. 160.

⁴⁰ *Le Journal du Commerce*, 12/8/1824. Citation reprise par Baudime Jam p. 160.

⁴¹ *Journal des débats*, 13/8/1824.

⁴² *Le Colporteur ou l'Enfant du bûcheron*, opéra comique en trois actes, - Dédié à la Duchesse de Berry. - Composé en novembre et décembre 1826. - Ms autographe (BnF Paris). - Paris : Pleyel, 1827.

⁴³ Eugène de Planard (1784-1853). Librettiste en vogue à son époque, Planard collabora notamment avec Hérold, Auber, Boieldieu, Carafa... Il écrivit en 1826 le livret du *Colporteur* dont il est question ici et participa en 1834/35, à la rédaction du livret de *Guise ou les États de Blois*.

niaiserie. Igor, revenu de la guerre est nommé commandant de cette prison et reconnaît le bûcheron. Parallèlement, un traître à la solde du nouveau tyran est chargé de retrouver le fils du roi qui représente toujours une menace pour l'usurpateur du trône. Se faisant passer pour un colporteur, il tente en vain d'assassiner Alexis qui a été reconnu grâce à la marque sur son bras. Mais Igor, aidé par Oscar (officier également dévoué à la cause de l'ancien roi) déjoue les ruses du colporteur qui finit lui-même poignardé. Alexis est alors rétabli sur le trône et peut épouser Mina, une batelière, dont il est amoureux depuis longtemps⁴⁴. La première représentation a lieu le 22 novembre 1827 au Théâtre Royal de l'Opéra-Comique avec pour chaque rôle les interprètes suivants : *Mina* (soprano) : Mme Pradher ; *Valentine* (soprano) : Mme Desbrosses ; *Alexis* (ténor) : Lafeuillade ; *Koli* (ténor) : Féréol ; *Oscar* (ténor) : Lemonnier ; *le géôlier* (basse) : Henri ; *le colporteur* (basse) : Valère ; *Igor* (Baryton) : Huet ; *un jardinier* : Louvet ; *boyards* : Jamain, Bouchy et Chamron ; chœur mixte.

Dès la première représentation, quelques critiques ⁴⁵ établissent immédiatement un rapport entre les héros de cette fable et le personnage de Pierre le Grand qui fit notamment exécuter en 1718 son fils le tsarévitch Alexis. Une parenté, plus ou moins lointaine, est également évoquée entre le thème du livret et celui d'une pièce d'Alexandre Duval ⁴⁶ intitulée *Le Menuisier de Livonie* ⁴⁷. Mais c'est évidemment l'analogie avec l'histoire biblique de Joas (que Racine met en scène dans *Athalie*) qui frappe la critique de façon unanime.

La question du genre même de l'opéra (et plus généralement du théâtre) semble donner lieu à d'interminables débats dont la presse se fait généreusement l'écho et auxquels n'échappe pas *Le Colporteur*. L'une des caractéristique d'un grand nombre de pièces de cette période consiste en l'interpénétration des genres (comiques, sérieux ou mélodramatiques). La polémique tourne donc sur le bien ou le mal fondé d'une pièce ainsi que sur l'opportunité de la jouer à tel endroit plutôt qu'à tel autre. Dans le cas présent, le public autant que la critique est frappé par la présence, dans le livret, de tout ce qui constitue la matière d'un mélodrame ⁴⁸ :

« *C'est un mélodrame dans toute la force du terme qui a été donné hier [...] ; un mélodrame dans le genre de ceux qui ont fait sa fortune première, avec le tyran sanguinaire, la victime proscrire, les défenseurs armés de l'innocence, le niais obligé, le géôlier, le traître, le château fort et la barque protectrice* ⁴⁹ ».

Pour le bouillant critique du *Journal des Débats*, on assiste purement et simplement à l'envahissement du drame sur toutes les scènes théâtrales : « *Il y a, j'en suis bien convaincu, quelque danger pour la littérature, dans cette confusion des attributs spéciaux que chaque théâtre s'était jusqu'ici réservés. Il faut des spectacles pour tous les goûts [...]. La conséquence, c'est qu'il faut des théâtres et des tréteaux, des scènes nobles et des scènes grotesques [...]. [...] mais de la manière dont on s'y prend aujourd'hui, tous les jours et à tous les théâtres, nous allons nous trouver en goguette ; drame aux Français, drame à Feydeau, drame au Vaudeville, au Gymnase, aux Nouveautés ; c'est bien pis que le pâté d'anguilles de La Fontaine ; comment se sauver des indigestions ? Et quelles indigestions que celles du drame ! Ce qu'il y a de plus singulier dans le *Colporteur*, c'est qu'en dépit de son titre, en dépit de sa qualité d'opéra-comique, il ne tiendrait aux spectateurs que d'y voir une tragédie, et quelle tragédie ! Le chef-d'œuvre de Racine et de la scène française, la tragédie d'*Athalie** ⁵⁰ ».

⁴⁴ Cf. Baudim Jam, p. 163.

⁴⁵ *Le Moniteur Universel* du 24/11/1827 et *Le Journal de Paris* du 24/11/1827.

⁴⁶ Alexandre Duval (1767-1842). Auteur de drames historiques et mélodrames, Duval fut acteur puis directeur du Théâtre de l'Odéon en 1807.

⁴⁷ *Le Moniteur Universel*. 24/11/1827.

⁴⁸ Le début du XIXe siècle voit l'avènement d'un nouveau genre dramatique populaire : le mélodrame. Celui-ci est accompagné de musique et se caractérise par l'in vraisemblance de l'intrigue, la violence et la rapidité des épisodes, l'outrance des caractères et de nombreux effets visant au pathétique ainsi que son dénouement toujours heureux qui permet à la Providence de récompenser la vertu et de punir le crime. Tout se passe dans un univers sournois où se trament de sombres machinations. Tyrans, bandits, traîtres, amoureux et héroïnes innocentes sont les protagonistes du mélodrame, sans oublier le niais qui vient faire rire et détendre l'atmosphère par ses lazzi.

⁴⁹ *Le Moniteur Universel*, 24/11/1827. Citation reprise chez Baudime Jam, p. 163.

⁵⁰ *Journal des débats*, 2/12/1827. Citation reprise à l'identique chez Baudime Jam, p. 168.

Fétis, qui aime théoriser, pose la question en d'autres termes et justifie la démarche de Planard : « *Quel est le meilleur genre d'opéra-comique ? question oisive et insoluble ; car ce ne serait pas répondre que de dire que le meilleur est celui qui plaît, attendu que ce qui plaît dans un temps cesse de plaire dans un autre. Au temps de Grétry, la comédie que ce compositeur savait embellir d'une musique spirituelle et gaie, était un fort bon genre d'opéra-comique [...]. Plus tard, le goût de la musique ayant changé, on fit des opéras sérieux qui n'étaient guère composés que pour donner aux musiciens l'occasion de faire de la musique sombre et forte d'harmonie, mais dénuée de chant, et cela eut beaucoup de succès. La mode a changé. On n'aime plus la comédie, parce qu'elle n'est pas musicale, et parce que le goût de la musique est plus répandu et plus perfectionné qu'autrefois ; on n'aime point l'opéra purement sérieux, parce que le besoin de rire est impératif chez les français. Que faut-il donc ? Un heureux mélange d'intérêt et de gaieté qui se prête aux oppositions de scène et de musique. [...] C'est cette conviction qui a guidé M. Planard dans la composition [...] du Colporteur*⁵¹. »

La critique reconnaît à Planard l'art et le talent de conduire l'action (en comparant du reste le librettiste à Sedaine) mais se fait en revanche plus sévère sur le chapitre du style qu'elle juge trop négligé : « *Quoiqu'il soit bien vrai qu'un opéra-comique ou héroïque n'est pas un monument littéraire, on aime point à y rencontrer des phrases vides de sens [...] Pourquoi donc M. Planard, qui sait cela aussi bien que nous, n'a-t-il pas été plus sévère dans sa nouvelle pièce*⁵² ? »

Elle dénonce la faiblesse du troisième acte qui est « *à peu près nul*⁵³ », dans lequel on aurait aimé « *des scènes de conspiration un peu plus neuves*⁵⁴ » et qui « *se passe un peu trop dans les coulisses*⁵⁵. »

Une polémique sur le *Rossinisme* ambiant s'enflamme autour de la partition⁵⁶. Il est intéressant de relever combien les avis divergent et c'est sans doute le seul point sur lequel les commentateurs sont en complète contradiction : les premiers pensent que l'orchestre d'Onslow « *est au diapason des trompettes rossiniennes*⁵⁷ » et que le compositeur « *s'est laissé séduire par le fracas de la nouvelle école, [...] on dirait qu'il a pris pour tâche de surpasser M. Rossini lui-même, dans les assourdissants éclats de son bruyant orchestre*⁵⁸ » ; « *les trombones, les trompettes, le tam tam, ont souvent assourdi les auditeurs, empêché qu'on entendit les chanteurs et jeté de l'obscurité sur les situations*⁵⁹. » Inversement, les seconds affirment que l'œuvre « *réunit les suffrages de tous ceux qui ne sont pas les admirateurs exclusifs de Rossini*⁶⁰ » et « *il est juste de dire que si dans quelques lieux l'orchestre semble opprimer les chanteurs, c'est que ceux-ci se défendent mal et n'opposent pas la résistance ferme et vigoureuse que l'on serait en droit d'attendre d'eux*⁶¹. »

⁵¹ *Revue Musicale*, 1827, p. 418. Citation reprise à l'identique chez Baudime Jam, p. 168-169. (À noter que les trois coupures insérées dans la citation sont également reprises à l'identique).

⁵² *Le Corsaire*, 25/11/1827.

⁵³ Coupure non identifiée n°2 (Château d'Aulteribe).

⁵⁴ *Journal de Paris*, 23/11/1827.

⁵⁵ *Le Constitutionnel*, 26/11/1827.

⁵⁶ A ce sujet, nous pouvons citer les propos même d'Onslow qui montrent comment ce dernier ressentait l'influence de Rossini sur le public français : « *Rossini a pris un tel empire en France que ce n'est que par des morceaux coupés à la manière italienne moderne qu'on peut prétendre à quelque succès. Les finales surtout demandent à être plus allongés et à former eux-mêmes une partie de l'action. Quatre vers débités par le chœur ne suffisent pas dans la terminaison d'un acte. Le public ne se contente pas de masses, il veut des détails à la manière italienne, des apartés dits simultanément par les interlocuteurs ; il aime qu'un finale commencé par peu de personnages s'augmente par l'entrée de quelques autres et conduise ainsi à des effets qui laissent l'auditeur ému.* » (Brouillon de lettre (s.d.) à Monsieur Cournol (Coll. Château d'Aulteribe). (Correspondance reprise en partie par Baudime Jam, p. 170).

⁵⁷ *Journal du commerce*, 26/11/1827.

⁵⁸ *Le Corsaire*, 25/11/1827.

⁵⁹ *La France Chrétienne*, 25/11/1827. Trois citations dont l'enchaînement présenté ici n'existe dans aucun document antérieur à cet article. La combinaison est reprise textuellement (coupures comprises) par Baudime Jam (p. 170) qui ment sur la provenance des sources. Ces périodiques ne sont nullement conservés au château d'Aulteribe où B. Jam a effectivement travaillé mais ils sont au Département des Périodiques de la Bibliothèque nationale de France où il n'a - en revanche - jamais travaillé comme l'indique très clairement sa bibliographie.

⁶⁰ *Le Constitutionnel*, 26/11/1827.

⁶¹ Coupure non identifiée n°4 (Château d'Aulteribe). Citation reprise par Baudime Jam p. 176.

La polémique est d'autant plus étonnante et intéressante que d'autres nieront complètement cette rivalité sonore entre les chanteurs et l'orchestre pour affirmer au contraire que « *les accompagnements [... sont] charmants [et] ne couvrent pas le chant à la manière de M. Rossini et de ses pâles imitateurs* ⁶². » « *L'ouverture est une symphonie dont les harmonistes ont dû être très contents* ⁶³. » « *L'introduction présente une mélodie suave et gracieuse, exécutée par le cor. J'étais d'abord surpris que M. Onslow, qui connaît si bien la portée des instruments eût écrit un solo pour le cor en ut, dont le diapason est grave, et même un peu sourd ; mais le motif exécuté par le cor n'est pas un solo d'apparat, c'est une phrase qui revient ensuite, et que les flûtes, les hautbois et les clarinettes redisent tandis que le violoncelle fait entendre un accompagnement d'un goût parfait. Le cor a déjà présenté le motif d'une manière mystérieuse, de nouveaux interprètes le mettent au grand jour, et l'on se plaît à suivre le violoncelle qui serpente mollement en parcourant l'étendue de trois octaves environ* ⁶⁴. »

Si l'harmonie est toujours considérée comme *large, habile et savante*, l'aspect mélodique suscite en revanche plus de réserve et semble bien être « *la partie la plus faible de l'ouvrage* ⁶⁵ », car « *le chant se fait désirer quelques fois* ⁶⁶. »

Le chroniqueur du *Figaro* ira même jusqu'à critiquer le sens mélodique du compositeur : « *La musique de cette pièce est d'un goût exquis ; peut être manque-t-elle un peu de mélodie ; nous recommandons à M. Onslow, s'il travaille encore pour Feydeau [...] de se mettre plus à la portée de ses auditeurs. Que ses airs modulent moins, qu'il ménage les dièses et les bémols accidentels dans le courant des morceaux, car les artistes de l'Opéra-Comique paraissent, moins que jamais de force à exécuter une musique bien écrite* ⁶⁷. »

On constate enfin que « *les modulations incidentes se font souvent dans le mode mineur, et que cette régularité produit quelque monotonie dans le milieu des morceaux* ⁶⁸. » « *Les gammes et les traits chromatiques [sont également] trop souvent employés* ⁶⁹. »

Le terme de *science* et l'adjectif *savant* reviennent régulièrement sous les plumes : « *il règne dans cette musique une force, une plénitude d'harmonie, une richesse de détails qui charment l'oreille, et lui donnent une entière satisfaction. [...] Les couplets en duo chantés par Féréol et Mme Pradher, sont délicieux, et prouvent que la science musicale ne gâte pas les heureuses inspirations du génie* ⁷⁰. Nos littérateurs seront fort étonnés si je leur dis que ce petit badinage est un morceau savant. La science n'est pas toujours hérissée de modulations dures et barbares ; elle se cache sous les fleurs de la mélodie, et la musique bien faite, ou savante, comme on se plaît à l'appeler, n'est pas toujours aride et ennuyeuse ⁷¹. »

Malheureusement, un tel avis n'est pas partagé par tous : Le compositeur « *n'a pu échapper cependant au reproche si grave parmi nous d'être un musicien savant, reproche qui est le cheval de bataille de nos journalistes, quand il s'agit d'un musicien qui ne se borne point à faire des ponts-neufs* ⁷². Naguère un compositeur était à peu près déshonoré quand on lui appliquait cette qualification ; mais elle est devenue moins injurieuse depuis que le public a appris à entendre la musique. M. Onslow fera donc bien de ne pas s'en effrayer et de n'écouter que ses inspirations et ses expériences ⁷³. »

Les principaux airs, duos et trios font en général l'objet de commentaires positifs, notamment les finales, fort appréciés. Le duo entre Mina et Koli (Acte 3, n° 11) obtient un succès remarquable qui n'est contredit par personne : « *Le duetto entre Mme Pradher et Féréol, à la fin du troisième acte, mérite une mention*

⁶² Coupure non identifiée n°3 (Château d'Aulteribe).

⁶³ *La Pandore*, 23/11/1827. Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 171.

⁶⁴ Coupure non identifiée n°4 (Château d'Aulteribe). Citation reprise par Baudime Jam p. 171-172.

⁶⁵ *Le Moniteur Universel*, 24/11/1827.

⁶⁶ *Le Constitutionnel*, 26/11/1827. Citation reprise par Baudime Jam p. 172.

⁶⁷ *Le Figaro*, 24/11/1827.

⁶⁸ *Revue Musicale*, 1827, p. 418.

⁶⁹ Coupure non identifiée n°4 (Château d'Aulteribe).

⁷⁰ Acte 3, N°11 : «*C'est la fête du village*» : Duo (Mina & Koli) et chœur.

⁷¹ Coupure non identifiée n°4 (Château d'Aulteribe). Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 176.

⁷² Chansons populaires. et airs traditionnellement chantés sur le Pont Neuf.

⁷³ *Revue Musicale*, 1827, p. 418.

particulière ; il passera de la scène sur les pupitres des pianos et sera recherché par les virtuoses de société. C'est de la fort jolie musique de chambre ⁷⁴. » ; il a obtenu les honneurs du bis et mérité à l'auteur, M. Onslow, de juste et unanimes applaudissement ⁷⁵. »

Le Figaro est le seul en revanche à prodiguer ce type de reproche : « Une jolie barcarolle a été applaudie au premier acte : peut être manque-t-elle un peu de simplicité ; M. Onslow y a trop prodigué les roulades ⁷⁶. Sans vouloir qu'on fasse de la musique avec des noires et des blanches, nous trouvons qu'une profusion de notes est surtout peu agréable [...]. Quand messieurs les auteurs dramatiques cesseront-ils de nous faire de ces sortes de morceaux dont le musicien ne peut faire quelque chose d'original, qu'en imitant ces airs à petites notes et à trilles, qu'on y rencontre dans toutes les pièces de Grétry et de Dalayrac ⁷⁷ ? »

Le premier air du géôlier ⁷⁸ ne réunit pas les suffrages de la critique qui affirme unanimement qu'il « a paru peu remarquable [et] pêche par le défaut absolu de chant ⁷⁹. »

Pourtant, un commentaire très pertinent analyse ainsi ce manque d'effet : « L'air du géôlier est plein d'énergie et d'âpreté ; il produit peu d'effet : on dira que l'orchestre accompagne trop fort ; non c'est le chanteur qui chante trop faiblement, et ne fait pas mordre ses notes dans l'harmonie des instruments. Le rôle du géôlier est peu important, il fallait qu'il le fût moins encore. Quand un rôle est subalterne, il faut le sacrifier tout à fait et ne pas le renforcer d'un air qui le rend difficile sans l'élever au premier rang, et qui, par conséquent, ne saurait faire adopter ce rôle par la première basse, qui d'ailleurs est chargée de représenter le colporteur. C'est à ce personnage qu'il fallait confier un air, et ce morceau bien conçu et tracé de la main d'un maître tel que M. Onslow, eût été le plus beau de la pièce ⁸⁰. » « Tous les acteurs sans exception ont joué avec autant de zèle que de talent [...] ils se sont montrés comédiens parfaits, mais encore chanteurs excellents ⁸¹. »

Sur ce point, nous ne trouvons pas la moindre contradiction dans la presse qui s'entend à louer unanimement la performance des acteurs : « Tous [...] méritent des éloges. Valère et Lafeuillade sont bien placés dans les rôles du colporteur et du jeune prince. Lemonnier joue et même chante bien celui d'Oscar ; Féréol grelotte à merveille ⁸², et Mme Pradber donne une physionomie toute gracieuse à la batelière Mina ⁸³. » « Féréol dont la niaiserie est toujours de bon goût, a singulièrement diverté l'auditoire par la manière comique dont il a joué Le Frileux ⁸⁴ »

L'orchestre en revanche ne fait pas l'unanimité ; les félicitations contrastent avec les plus sévères remarques : « conduit par M. Frédéric Kreubé ⁸⁵, [il] s'est fait remarquer par une précision, une énergie, un ensemble digne de ses beaux jours ⁸⁶ », « maintenant au grand complet [...] il a exécuté avec vigueur et précision la riche partition de M. Onslow ⁸⁷. »

⁷⁴ *Le Moniteur Universel*, 24/11/1827.

⁷⁵ *La France Chrétienne*, 24/11/1827.

⁷⁶ Trio (Acte 1, n°3) de Mina, Alexis et Koli : « Ah ! depuis mon jeune âge ». Les roulades dont parle la critique concernent essentiellement le rôle de Mina.

⁷⁷ *Le Figaro*, 24/11/1827.

⁷⁸ Introduction (Acte 1, n° 1), Le Géôlier, Alexis et Igor : « Hola ! Garçons » ; n°2, le géôlier : « Redoute ma force ».

⁷⁹ *Le Figaro*, 24/11/1827.

⁸⁰ Coupure non identifiée n°4 (Château d'Aulteribe).

⁸¹ *Le Mentor*, 23/11/1827.

⁸² Acte 2, N° 8 : Choeur et Koli « Ah, quand il gèle ».

⁸³ Coupure non identifiée n°2 (Château d'Aulteribe).

⁸⁴ *La France chrétienne*, 25/11/1827.

⁸⁵ Charles-Frédéric Kreubé (1777-1846). Violoniste puis chef d'orchestre, Kreubé entre en 1801 à l'Orchestre de l'Opéra-Comique. Devenu sous-chef d'orchestre en 1805, il succède à Blasius, comme premier chef en 1816 et occupe cette place jusqu'en 1828.

⁸⁶ *Le Mentor*, 23/11/1827.

⁸⁷ *Courrier français*, 26/11/1827.

Le *Figaro*, apparemment plus porté sur la censure que sur la louange, affirme « *que les musiciens de Feydeau ont mutilé [la partition] en vrais gendarmes. [...] L'ouverture a été horriblement maltraitée* ⁸⁸ » ; assertion reprise par le *Journal de Paris* qui précise que « *ce qu'on appelle, en terme vulgaire une brioche du hautbois, dans l'ouverture, a excité des murmures et fait frémir les dilettanti* ⁸⁹. »

Il est certainement juste de faire entrer dans les causes de la réussite et de l'indéniable succès remportés par le *Colporteur* le soin extrême apporté à la mise en scène, aux décors et aux costumes : « *La direction s'est mise en frais cette fois ; les décors des trois actes sont entièrement neufs et du plus heureux effet* ⁹⁰. » « *On reconnaît dans la mise en scène l'habileté du directeur M. Bernard* ⁹¹ » « *Rien n'y a été négligé* ⁹² ». « *C'est une idée ingénieuse [...] d'avoir fait contraster avec l'âpreté des frimas de la Russie, le spectacle d'une serre chaude [acte 3] dans laquelle sont étalés les plus riches trésors de la Flore Asiatique, et l'exécution pittoresque répond parfaitement à la pensée de l'auteur* ⁹³ »

Le succès obtenu par l'opéra ne sera en définitive aucunement mitigé comme il avait pu l'être pour l'*Alcade de la Vega*. *L'œuvre se soutient à l'affiche jusqu'à la fin du mois de décembre durant lequel elle ne compte pas moins de dix représentations* ⁹⁴ : *Les connaisseurs étaient enchantés ; les simples amateurs avouaient tout haut leur plaisir ; le succès est d'autant moins équivoque qu'il est allé toujours croissant. A la troisième représentation, il n'y avait pas dans la salle une seule place vacante* ⁹⁵. »

Le *Colporteur* fut notamment donné par la suite à Gand (13/2/1828), Liège (25/2/1828), Bruxelles (30/10/1828), Budapest (9/3/1829), Prague (mai 1829), Berlin (19/8/1828), Copenhague (28/10/1828) et Londres (13/5/1831). Le livret fut adapté par J. Kupelwieser : *Der Spion oder Alexis der Findling im Walde* ; par C.A.L. von Lichtenstein : *Der Hausirer* ; par B. Livius : *The Emissary or the revolt of Moscon* et fut également traduit en danois par J.L. Heiberg ⁹⁶. Admise au répertoire symphonique, l'ouverture fut pendant longtemps jouée en concert.

* * *

GUISE OU LES ÉTATS DE BLOIS (Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, 8 septembre 1837)

C'est en 1835 qu'Onslow commence la composition de *Guise ou les États de Blois* ⁹⁷ sur un livret de Planard et Saint-Georges ⁹⁸. Terminé dans le cours du premier semestre 1836, l'opéra va connaître bien des heurs et malheurs avant de passer à la scène. Dans une lettre datée du 1er avril 1836, Onslow informe déjà son éditeur allemand que « *les auteurs des paroles ayant modifié quelques dispositions de leur plan, la représentation ne peut avoir lieu actuellement et comme, plus tard, la saison ne serait pas favorable, j'attendrai l'automne prochain pour le mettre à l'étude [...]* ⁹⁹ »

⁸⁸ *Le Figaro*, 24/11/1827.

⁸⁹ *Journal de Paris*, 24/11/1827. Citation reprise par Baudime Jam p. 176.

⁹⁰ *Le Corsaire*, 25/11/1827.

⁹¹ *Le Courrier Français*, 26/11/1827.

⁹² *Le Mentor*, 23/11/1827.

⁹³ *Journal des Débats*, 2/12/1827.

⁹⁴ Information erronée n'existant dans aucun article ou livre antérieur à cet article car issue d'un travail personnel de dépouillement non exhaustif ; cette donnée a été reprise imprudemment et sans vérification par Baudime Jam p. 178.

⁹⁵ *Journal des Débats*, 2/12/1827.

⁹⁶ Informations et dates contenues dans Alfred Loewenberg, *Annals of opera, 1597-1940*, (Totowa : Rowman & Littlefield, 1978), p. 709-710. Bien que non probante pour démontrer le pillage, il est à noter que cette information a été reprise par Baudime Jam (p. 180) qui ne cite évidemment pas le présent article comme étant la source intermédiaire lui ayant permis de trouver l'information, mais se réfère directement à la source bibliographique originale...

⁹⁷ *Guise ou Les États de Blois* : drame lyrique en trois actes. - Composé entre mai 1835 et février 1836. - Paris : Catelin, 1837 ; Leipzig : Kistner, 1837. - Dédié à Henry Berton.

⁹⁸ Jules-Henry Vernois Marquis de Saint-Georges (1799-1875). Il écrivit tout particulièrement pour l'Opéra-Comique et collabora avec Halevy, Adam, Auber, etc.

⁹⁹ Onslow à F. Kistner, 1/4/1836, (London. British Library). Lettre reprise par Baudime Jam, p. 183.

En février 1837, les répétitions sont commencées mais leur bonne marche est perturbée par la santé défaillante et les caprices des principaux chanteurs ; c'est un véritable feuilleton que celui des avatars successifs connus par cet ouvrage :

- « Malgré les obstacles que la grippe ne cesse d'opposer aux répétitions de l'opéra-comique de M. Onslow, on espère donner cet ouvrage important à la fin de février. » (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 12/2/1837, p. 60)

- « L'apparition du nouvel opéra-comique de M. Onslow, le Duc de Guise, semble devoir être reculé jusqu'aux premiers jours du mois prochain. Il paraît que Mlle Jenny Colon a consenti à reprendre le rôle qu'elle avait refusé d'abord dans cet ouvrage [...] » (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 19/2/1837, p. 66)

- « A l'Opéra-Comique, rien de nouveau, les répétitions du grand ouvrage de M. Onslow sont, dit-on, à peu près terminées, et rien n'annonce que le public soit bientôt appelé à jouir de cette partition qui, depuis si longtemps, lui est promise. (H. Berlioz) » (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 19/3/1837, p.96)

- « Le Duc de Guise de M. Onslow, est toujours arrêté par l'indisposition de M. Chollet et de Mlle Jenny Colon » (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 21/5/1837, p. 179)

- « L'indisposition de Chollet se prolongeant encore, sans qu'on puisse lui assigner un terme prochain, a forcé l'Opéra-Comique, de concert avec les auteurs du Duc de Guise, à retirer cet ouvrage de répétition. Il ne sera probablement pas offert au public avant le mois de septembre. Le compositeur, M. Onslow, est parti pour aller chercher dans ses terres le repos dont il a besoin après tant de fatigues inutiles. » (*Revue et Gazette Musicale de Paris*, 4/6/1837, p. 194)¹⁰⁰

Enfin, la première représentation a lieu le 8 septembre 1837 au Théâtre Royal de l'Opéra-Comique (ou Théâtre de la Bourse) avec les interprètes suivants : *Henri III* (ténor) : Moreau-Sainti ; *Catherine de Médicis* (soprano) : Mme Boulanger ; *le Duc de Guise* (ténor) : Chollet ; *la Marquise de Sauve* (soprano) : Mme Prévost ; *Larchant* (basse) : Henri ; *Saint-Pol* (basse) : Victor ; *Loignac* (ténor) : Fargueil ; *Péricart* (ténor) : Couderc ; *Paulette* (soprano) : Jenny Colon ; *2 écuyers*, : Léon et Palianti ; chœur mixte.

L'événement réunit tout ce que la capitale compte de sommités musicales :

« le Conservatoire y avait envoyé ses Franchommes et ses Chevillards ; et, à côté de ces brillants violoncellistes, les frères Hertz avaient pour voisin le célèbre Paganini [...] »¹⁰¹

L'argument historique est bien connu ; il a déjà largement été utilisé dans la littérature classique, notamment par Alexandre Dumas¹⁰². Les journaux mentionnent l'existence d'une pièce de Raynouard¹⁰³ intitulée *Les États de Bois*, d'un drame historique du même nom de Lucien Arnault¹⁰⁴ et soulignent enfin l'emprunt des librettistes aux scènes historiques de Vitet dans un volume également intitulé *Les États de Blois* (ca 1827). L'excellent feuilleton de *La Presse* nous décrit avec beaucoup d'esprit le déroulement de l'action et sa mise en scène : « Une décoration fort belle nous représente l'intérieur du château de Blois. Les archers écossais font leur ronde accoutumée. A peine ont-ils disparu, qu'un homme entre mystérieusement, et se fait ouvrir une poterne pour sortir dans la campagne. Ce personnage, qui a tout à la fois l'air d'un conspirateur et d'un amant, est l'un et l'autre en effet. Son rendez-vous et ses menées marchent de front. Après avoir reçu secrètement sa maîtresse, qui vient d'arriver de Paris, et dont il veut cacher la présence au roi, il revient braver ce dernier, et le menace d'une révolution, s'il ne signe pas un édit qui exclut à jamais Henri de Bourbon du trône de France. On voit combien ce démêlé est peu lyrique. Henri III élude et sort avec lui. Le concierge du château, nommé Péricard, fait derrière eux l'observation suivante : « ces deux chrétiens-là ne cherchent qu'à se filouter ! ». Le facétieux Péricard ouvre ensuite sa porte à une jeune laitière qu'il aime, et qui sert d'instrument aux intrigues de la reine-mère. Paulette est une espèce d'Espionne russe¹⁰⁵, au service des deux partis. Elle remet bientôt à Catherine de Médicis une lettre qui l'instruit des projets du duc de Guise. « Il mourra ! » s'écrie-t-elle à part. Guise revient

¹⁰⁰ Cf. Baudime Jam, p. 184-185

¹⁰¹ [*L'Europe*, 12/9/1837].

¹⁰² *Henri III et sa cour* (1829)

¹⁰³ François Raynouard (1761-1836). Membre du Corps législatif en 1806. Poète tragique et écrivain, il est auteur des *Templiers* qui fut un succès.

¹⁰⁴ [*L'Europe*]. Il pourrait plutôt s'agir d'Antoine Vincent Arnault (1766-1834) poète, fabuliste français et membre de l'Académie Française, auteur des *Mémoires d'un Sexagénaire*.

¹⁰⁵ Allusion probable à *L'Espionne Russe*, opéra de Léon Bizot.

avec le roi ; ils se rendent tous les deux à la séance des États. Au second acte, l'action s'égaré un peu. Le Duc de Guise donne un banquet splendide, où l'on chante beaucoup plus qu'on ne mange, et où l'on aurait guère à manger que des fleurs, si la fantaisie en prenait aux convives. Le repas fini, c'est à dire les couplets de tables chantés, on lève la nappe, on emporte les fleurs et le bal commence. Un autre tableau forme bientôt contraste à celui-là. — Le roi de France est seul dans un cabinet sombre, et chante un grand air sur les ennuis de la royauté. La reine-mère survient et lui annonce que Guise se dispose à se rendre à Paris pour s'y faire couronner. Sa mort est résolue aussitôt ; mais qui frappera ? Un aventurier nommé Loignac se présente au roi et se charge de cette expédition. Mais au moment où tout est convenu, Péricard vient annoncer à la reine et au roi que leur ennemi leur échappe ; Guise part furtivement pour Paris avec la marquise de Sauve. Jamais nom ne fut mieux inventé. La petite Paulette sert encore d'intermédiaire à cette nouvelle intrigue ; voilà une jolie personne. Je vous jure qu'elle fait tout cela le plus simplement du monde. La voilà, au tableau suivant, qui chante une chansonnette en attisant son feu. Le duc et la marquise se sont donné rendez-vous dans sa chaumière ; mais le roi et la reine arrivent d'un autre côté. Guise se cache dans un cabinet. Henri III et Catherine, qui le savent présent, s'expriment sur son compte d'une façon assez méprisante ; Guise indigné se montre et les menace. Tout cet agencement de scène est d'une excessive naïveté. Le troisième acte redevient historique et sérieux. Guise se berce d'espérance et se voit déjà roi de France, ou plutôt roi des Français ; car il promet, dans un grand air, de n'accepter qu'un trône constitutionnel : son grand air est un vrai programme. Malheureusement, personne n'est à portée de l'entendre, et personne ne l'entendra. Les assassins entourent Guise, et tous ses pas sont surveillés. La marquise est avertie par Paulette des intentions du roi : elle essaie de prévenir son amant ; mais il est trop tard, le message est intercepté en route ; Elle rencontre le roi et le brave, croyant Guise sauvé. Guise ne sait rien et s'avance tranquillement vers sa mort. Au moment où il entre dans la chambre du roi, des meurtriers se jettent sur lui, et il vient tomber expirant dans un coin du théâtre. »¹⁰⁶

Plus que le livret lui-même, c'est son sujet qui offre le flan à la critique. On lui reproche d'une part le défaut de ne se rattacher qu'indirectement à la musique — les passions politiques étant moins propres à être chantées que les passions amoureuses¹⁰⁷ — et d'autre part son inadéquation à la scène de l'Opéra-Comique : « Loin de moi la pensée de contester à la musique le privilège qu'elle s'arroge sur les faits et les choses de l'histoire ; mais qu'il me soit permis, quand elle s'empare d'une grande catastrophe, de lui demander et des chants et des voix qui soient dignes d'elle, et le choix d'une scène où cette catastrophe puisse se mouvoir et chanter à son aise. La tragédie des Huguenots a trouvé Dieu merci, à l'Opéra, des chanteurs à sa taille, une scène assez vaste pour la contenir, et des ressources dramatiques qui répondent à sa grandeur. Voici encore une tragédie qui demandait à faire entendre au loin sa voix puissante, à s'agiter dans toute sa pompe et sa liberté et qui n'a trouvé qu'un tout petit poème, que de petits chanteurs et des planches toutes petites. Quand M. Onslow s'est mis en tête de faire entrer son Balafre dans ce poème et sur cette scène, il ne s'est donc pas écrié comme Henri III à la vue du cadavre : "Mon Dieu, qu'il est grand !" »¹⁰⁸.

D'après le comte de Murat, ami intime du compositeur, l'ouvrage aurait effectivement été conçu au départ pour le Grand-Opéra mais « les difficultés et les retards lassèrent la patience des auteurs, qui mutilèrent leur œuvre pour la transformer en opéra-comique, ce qui en affaiblit nécessairement le mérite et l'effet, quoiqu'il y soit resté de fort belles choses »¹⁰⁹.

« Ces coupures et suppressions initiales ne seront malheureusement pas les seules puisque le compositeur devra en effectuer d'autres au cours des répétitions. Celles-ci seront largement critiquées par la presse, unanime à dénoncer le non-sens de certains passages tout à la fois tronqués et défigurés¹¹⁰. Lorsque arrive la première représentation, Onslow n'est pas au bout de ses peines comme nous l'apprend à nouveau le comte de Murat : « Cinq ou six jours avant la première représentation du Duc de Guise, j'allai un matin chez Onslow que je trouvais dans un violent accès de colère, car il était très vif, quoiqu'excellent. — Voilà, me dit-il, Chollet et Mlle Prévost qui sortent d'ici. Ils ne veulent plus de tel morceau, et me demandent de le remplacer par un quatuor ; je m'y suis refusé en disant que tout avait été convenu, que ma partition était complète et que je n'y changerais rien. Ils ont insisté en me proposant si cela me convenait mieux, de faire faire le morceau par un autre. — Garde-t-en bien, m'écriai-je, car on ne manquerait pas de mettre sur l'affiche : « Le Duc de Guise, musique de M. ONSLOW et de M***. — Si près de la

¹⁰⁶ *La Presse*, 11/9/1837. Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 181-182.

¹⁰⁷ Cf. annexe 1.

¹⁰⁸ [La Paix]. Citation reprise par Baudime Jam p. 197.

¹⁰⁹ Comte H. de Murat, *Notice sur Georges Onslow*, (Clermont-Ferrand, 1853), p. 7-8

¹¹⁰ On se reportera aux textes de Berlioz (cf. Annexe 1) dans lequel il fait largement allusion à toutes ces coupures imposées aux musiciens.

représentation toute collision doit être évitée. On te demande un quatuor, il faut le faire, cela te coûtera peu. — Mon amitié me donnait sur lui un assez grand ascendant : il céda, et le quatuor fut fait le lendemain. — C'était un des meilleurs morceaux¹¹¹. »

Onslow ne sera guère récompensé de ses déboires car l'ouvrage ne remportera pas le succès du *Colporteur* : « Le talent de M. Onslow est plutôt académique que classique dans le sens absolu du mot ; il y a plus de correction que de pureté ; et, pour parler littérairement, c'est plutôt un grammairien qu'un homme de style. Du reste, sa prédilection excessive pour l'instrumentation et la spécialité qu'il s'est acquise en travaillant presque toujours pour les instruments à cordes, rendent sa musique peu favorable pour les voix ; sa mélodie qui se compose de beaucoup de notes vives et hachées, est difficile à soutenir avec le chant. On dirait que M. Onslow commence toujours par l'orchestre et que le chant n'est ajouté qu'après coup¹¹². » « L'orchestre est d'un luxe, d'une science remarquables¹¹³ » ; « L'ouverture est une magnifique symphonie, mais ce n'est pas une ouverture d'opéra-comique¹¹⁴. » « M. Onslow y a été brillant et énergique. Mais sa manière d'écrire, ses petits traits perlés de violon, des réponses habilement présentées, une certaine coquetterie instrumentale, accumulés dans ce premier morceau, portait déjà le caractère difficile à définir, mais que l'on sent plutôt appartenir à la musique libre qu'à la musique dramatique. C'est cette couleur, cette disposition des voix à la manière instrumentale qui nous a paru nuire à l'effet sympathique que doit produire toute œuvre théâtrale¹¹⁵. » « Les chanteurs et les musiciens, peu faits à d'aussi savantes combinaisons musicales, paraissaient dépaysés et mal à l'aise. L'exécution s'est ressentie de cet embarras¹¹⁶. »

De fait, si la moitié de la presse se montre assez indulgente pour l'interprétation, il est clair que cette dernière a été bien inférieure à celle du *Colporteur*. On note une absence de précision, d'ensemble et de nuances¹¹⁷. On souligne à plusieurs reprises la faiblesse des chœurs de l'Opéra-Comique qui, « tels qu'ils sont, [...] nuiront toujours à l'ensemble du plus bel ouvrage¹¹⁸. »

Quant à l'orchestre et aux chanteurs, on citera l'article du *Moniteur Universel* qui — bien que cinglant — semble donner une assez juste compte-rendu des choses : « L'exécution ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'orchestre ; beaucoup de la part des chanteurs. Chollet (Guise) depuis sa phlegmasie, a perdu, Dieu merci ! les sons du nez, mais en même temps sa voix est devenue d'une faiblesse extrême. Moreau-Sainti (Henri III) désespérerait les plus intrépides amateurs. Il crie, minaude, et croit chanter. Mlle Prévost (Mme de Sauve) et Jenny Colon (Paulette) reposent un peu de la nullité des autres ; mais il y a là un M. Henri (Larchant) qui joue à la basse-taille, et chante faux d'une façon extraordinaire. Qui croirait que Mme Boulanger remplit le rôle de Catherine de Médicis¹¹⁹!!! que je plains M. Onslow avec de pareils interprètes ! Il mérite mieux que cela¹²⁰ » « Que de beautés étouffées dans ces poitrines malades, d'où la voix sort comme à regret¹²¹! ».

Comble de malchance pour le compositeur, Jenny Colon, qui avait fait beaucoup d'histoires pour accepter le rôle de Paulette, l'abandonne capricieusement après la deuxième représentation. C'est Julie Bertault qui la remplace au pied levé¹²².

La mise en scène fait toutefois l'objet d'élogieuses critiques : « La pièce est montée avec un soin extrême ; on reconnaît là le goût et le tact de M. Crosnier¹²³. » « L'administration a fait les frais d'une fort riche mise en scène [...] ;

¹¹¹ Comte H. de Murat, *Idem*, p. 8. Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 186.

¹¹² *La Presse*, 11/9/1837. Citation reprise par Baudime Jam p. 194.

¹¹³ *Le Moniteur Universel*, 12/9/1837.

¹¹⁴ *Le Siècle*, 11/9/1837.

¹¹⁵ *Le Commerce*, 11/9/1837. Citation reprise par Baudime Jam p. 195.

¹¹⁶ *Le Siècle*, 11/9/1837. Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 200.

¹¹⁷ *Le National*, 10/9/1837

¹¹⁸ *Le National*, 10/9/1837

¹¹⁹ Mme Boulanger remplissait habituellement les rôles de soubrettes.

¹²⁰ *Le Moniteur Universel*, 12/9/1837. Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 200.

¹²¹ [*La Paix*]

¹²² [*L'Europe*]

tous les costumes sont d'une fraîcheur et d'une pompe remarquable. Nous n'oublierons pas une mention honorable pour le rideau d'intermède, représentant, dans une pose très gracieuse, une jeune et belle dame chantant à son balcon son douloureux servage, ou donnant peut-être ainsi le signal du rendez-vous ¹²⁴. »

L'ouvrage est somme toute accueilli avec une bienveillante indulgence. D'aucuns se plaisent cependant à rappeler que « *Les qualités qui dominent dans [les œuvres d'Onslow] sont la gravité et l'élevation de style, l'ampleur et le brillant de l'instrumentation, et surtout l'ordonnance scientifique. Mais ce sont précisément ces qualités qui rendent M. Onslow peu propre à réussir dans le genre de l'Opéra-Comique, genre essentiellement léger et gracieux* ¹²⁵. » De ce fait, « *l'Opéra-Comique, avec ses faibles moyens, a obtenu pour l'ouvrage d'Onslow un succès d'estime [car] ce que l'exécutant ne comprend pas ne peut être compris par celui qui l'écoute* ¹²⁶. »

Onslow, quant à lui, se remet difficilement de cet échec qui le laisse amer et désabusé ; nous voyons s'épancher son extrême déception dans une lettre datée de quelques mois après la chute de son opéra : « [...] *je ne sais si l'aigreur que m'a donné le retrait de mon dernier opéra après un succès complet n'influerait pas sur mon imagination assez puissamment pour éteindre toute espèce d'inspiration. Le fait est que je ne m'occupe plus de musique et que ce besoin d'écrire qui jadis se faisait constamment sentir est maintenant (peut être pour toujours) détruit* ¹²⁷. »

Découragé, Onslow ne compose absolument pas durant l'année 1838. En 1839, cet incurable amoureux de l'opéra publie chez Catelin un nouvel *opus* intitulé : *Guise, opéra-comique en trois actes... arrangé en quatuor... et dédié à ses amis Antoine et Joseph de Riberolles, op. 60*. En 1841, la composition semble le tenter à nouveau bien que l'insuccès de *Guise* ne soit toujours pas "avalé" ; dans une curieuse lettre adressée à son éditeur allemand, le compositeur parle d'une cabale qui aurait été montée contre son ouvrage : « *Vous témoignez que l'opéra de Guise soit repris à Paris ; la chose me paraît bien difficile. Cet ouvrage après 18 représentations consécutives où la salle était remplie a été arrêté par suite de jalousies et d'intrigues dont il serait trop long de vous donner le détail et qui ont triomphé même de la volonté du directeur. Cela n'a pas peu contribué à me décourager pour la composition et j'ai saisi la première occasion qui s'est présentée de ne plus m'en occuper. Après une année de repos, je sens cependant le besoin de me remettre au travail et je désire vivement que le monde musical soit satisfait des premières œuvres que je livrerai à la critique.* ¹²⁸ »

* * *

Au moment de conclure, nous voyons que l'histoire de ces opéras nous entraîne bien au delà d'un débat à travers lequel il faudrait décider si ceux-ci sont "bons" ou "mauvais". La question ne s'est du reste jamais posée en ces termes au moment de leur représentation et la critique nous apprend qu'une simple appréciation musicale est incapable de rendre compte de la qualité d'un ouvrage tant celui-ci est le fruit d'un subtil alliage entre ses éléments littéraires, musicaux et scéniques. Une collaboration avec un librettiste comme Scribe, par exemple, aurait pu décider d'un tout autre sort pour les ouvrages d'Onslow. Il est clair également que le compositeur s'est constamment trouvé en porte-à-faux avec le genre même de l'opéra comique ; malheureusement, nous ignorons les raisons exactes qui l'ont empêché d'être joué à l'Opéra. Les interprètes de l'Opéra-Comique — de moindre force que ceux de l'Opéra — n'ont certainement pas rendu justice à la partition de façon idéale et ont dû être décontenancés par une musique difficile à laquelle ils n'étaient pas habitués (présence de chromatismes, de modulations surprenantes et brutales, d'intervalles malaisés, de sauts d'octaves, etc.). En ce qui concerne la partie musicale proprement dite, la critique se montre plutôt vague. Elle reproche à Onslow de ne pas écrire *de la musique d'opéra* sans réellement préciser ce qu'elle entend par là. Onslow est qualifié de *savant* et si l'on reconnaît en lui un *harmoniste distingué*, on attend de sa part plus de mélodie, c'est-à-dire plus de facilité dans le chant. Enfin, l'écriture instrumentale semble donner beaucoup trop de place à l'orchestre tant sur le plan sonore que sur

¹²³ *Le Moniteur Universel*, 12/9/1837. François Louis Crosnu dit Crosnier (1792-1867) dirigea le Théâtre de l'Opéra-Comique de mai 1834 à mai 1845.

¹²⁴ *Le Commerce*, 11/9/1837. Citation reprise par Baudime Jam p. 202

¹²⁵ *Le Siècle*, 11/9/1837

¹²⁶ *Le National*, 10/9/1837

¹²⁷ Onslow à H. de Sazerac de Forge. 6/4/1838 (Coll. particulière)

¹²⁸ Onslow à F. Kistner. 16/8/1841 (Coll. particulière). Citation reprise à l'identique par Baudime Jam p. 205

le plan de l'écriture. Reflets de leur époque, ces jugements sont objectivement discutables. Il faut savoir en effet que les remarques adressées à l'encontre d'Onslow le furent également à maints compositeurs qui, comme lui, s'essayèrent dans un autre genre que celui dans lequel ils s'illustraient habituellement. Berlioz, le premier s'est élevé contre ce sectarisme du public et de la critique qui condamnait les compositeurs à se limiter à un seul genre : « Si un musicien a commencé par écrire une symphonie, et si cette symphonie a fait sensation, le voilà classé ou plutôt parqué : c'est un symphoniste, il ne doit songer à produire que des symphonies, il doit s'abstenir du théâtre, pour lequel il n'est point fait ; il ne doit pas savoir écrire pour les voix, etc. Bien plus tout ce qu'il fait ensuite est appelé par les gens à préjugés : symphonies ; les mots, pour parler de lui, sont détournés de leur acception. [...] Il eut échappé à cet inconvénient si sa première symphonie eût passé inaperçue, si c'eût été une platitude ; il eut même alors rencontré chez plus d'un directeur de théâtre un préjugé en sa faveur : « Celui -ci eut-on dit, n'a pas réussi dans la musique de concert, il *doit* réussir au théâtre. Il ne sait pas tirer parti des instruments, *donc il saura* parfaitement employer les voix. C'est un mauvais harmoniste, au dire des musiciens, il *doit* être farci de mélodies. » Par contre on eût pas manqué de dire : « Il traite magistralement l'orchestre, il ne doit pas savoir traiter les voix. C'est un harmoniste distingué, il faut se méfier de sa mélodie s'il en a .»¹²⁹.

Un aspect très intéressant de la critique passe, en revanche, à travers le regard posé sur les ouvertures : toutes trois sont considérées comme de véritables *symphonies* et c'est à ce titre que l'ouverture du *Colporteur* entre dans le répertoire orchestral de son époque. Ce type d'ouverture - dont le meilleur exemple pourrait être celle du *Jeune Henri* de Méhul - peut être qualifié d'*ouverture de concert*. Sa conception est différente de celle pratiquée couramment dans l'opéra français à cette époque et dont le principe est celui du pot-pourri d'airs directement empruntés à l'ouvrage. On citera comme illustres de ce genre, des compositeurs comme Auber, Meyerbeer ou Halévy et l'on donnera comme exemple la très représentative ouverture de *Zampa* de Hérold.

Il est difficile de donner un avis personnel sur la qualité des opéras d'Onslow : l'absence de tout document sonore ne permet pas une appréciation suffisamment précise et nous obligerait à risquer des commentaires fondés sur la seule lecture des partitions. Par ailleurs, il n'est pas certain que les critères qui sont les nôtres puissent s'appliquer avec justesse dans ce cas précis. De fait, le style de ces œuvres est profondément lié au contexte esthétique d'une époque qui, après avoir connu des années de gloire, a été totalement rejeté par les générations suivantes. Aujourd'hui, on redécouvre avec bonheur les opéras d'Auber, Hérold ou Boieldieu considérés par nos prédécesseurs comme des compositeurs de musique facile et sans intérêt... Quelle surprise et quel enseignement pourrions-nous tirer de l'écoute des opéras d'Onslow ?

Viviane NIAUX

¹²⁹ Berlioz, Hector, *Les Grottesques de la musique* (Gründ, 1969), 242-243. Citation reprise par Baudime Jam p. 155.

ANNEXE 1

Hector Berlioz, - «Théâtre de l'Opéra-Comique : Première représentation de *Guise ou les États de Blois* : opéra en trois actes, paroles de MM. Planard et Saint-Georges, musique de M. Georges Onslow», Feuilleton du Journal des Débats, 10/9/1837.

Je crois que je puis me dispenser cette fois de raconter scène par scène la pièce au lecteur. Il s'agit d'un fait historique connu de tout le monde, de l'assassinat du duc de Guise ; d'ailleurs je n'ai pas toujours bien suivi le fil de la fable dans laquelle cet événement se trouve enchâssé par les auteurs.

Un concierge du château de Blois et une petite laitière, sa maîtresse, servent d'émissaires à tous les intrigants dorés qui s'agitent autour de Henri III. Le Roi joue à la paume ; le duc donne une fête ; Catherine de Médicis souffre et observe ; on devise gaiement ici ; on intrigue là-bas ; là-haut on se meurt. Le duc convoite la couronne de France ; Henri veut la garder ; Catherine montre le danger à son fils en lui indiquant le moyen de s'y soustraire. Ce moyen est simple, mais sûr : on assassinera le duc. Pour cela, il faut l'attirer dans un piège ; il faut ruser ; il faut miner et contre-miner, puis s'assurer du dévouement du capitaine de la garde écossaise qui fera le coup. On va, on vient, on danse, on chante, les dames de la cour boivent du lait, les Écossais boivent du vin, Guise boit de l'eau-de-vie, la reine-mère boit du café ; je n'ai jamais vu tant boire que dans cette pièce. Enfin l'assassinat réussit : Guise poursuivi par une vingtaine de soldats, vient tomber sanglant sur la scène ; Catherine meurt d'épuisement ; Henri III rend grâces à Dieu, et retourne jouer à la paume.

Voilà ce que j'ai compris dans le nouveau drame lyrique de MM. Planard et Saint-Georges. On avait dit à l'avance qu'il ressemblait beaucoup aux *Huguenots* de M. Scribe ; mais, à part la scène du festin qui se trouve non seulement dans *Les Huguenots*, mais dans *La Juive*, mais dans cent autres *libretti*, je ne vois pas trop sur quoi cette opinion pouvait être fondée. Le second acte est un peu froid ; la cause en est sans doute dans sa division en trois tableaux, dont chacun nécessite un changement de décoration qu'on n'a pas pu ou voulu faire à vue, préférant baisser la toile à chaque changement et interrompre ainsi l'action deux fois de suite, en laissant à l'orchestre le soin de tenir en haleine l'attention des auditeurs, ce dont ils se sont montrés médiocrement satisfaits. Je laisse aux hommes de lettres l'appréciation de la pièce sous le rapport littéraire, me bornant à examiner comment elle est disposée pour la musique. Un grand nombre de drames lyriques reposent, je le sais, sur des données à peu près semblables à celles des *États de Blois* ; mais ils m'ont toujours paru présenter des difficultés insurmontables, soit au musicien qui n'y trouvait pas sa place, soit au poète qui disloquait son plan pour lui en faire une telle quelle. L'amour, l'enthousiasme, la mélancolie, la joie, la terreur, la jalousie, le calme de l'âme sont des sentiments et des passions parfaitement propres au développement des forces musicales ; l'ambition, les intrigues politiques, au contraire, ne s'y prêtent en aucune façon.

Voilà pourquoi Roméo, Juliette, Tybald, le frère Laurence, Othello, Desdemona, Ariel et Caliban lui-même pourront être d'admirables personnages chantants, quand Richard III et Macbeth ne sauraient figurer dans un opéra sans perdre les principaux traits du caractère que leur a donné Shakespeare, ou tourmenter inutilement la musique, en lui demandant des expressions qu'elle ne possède pas. Le vieux moine de Roméo, jetant un coup d'œil à la fois philosophique et religieux sur le monde physique, sur les forces cachées de la nature, sur les fleurs et les poisons, sur la vie et la mort peut fournir au compositeur le sujet de quelques pages sublimes, plutôt que Gloucester et Macbeth analysant les motifs de leur ambition. Car la gravité mélancolique de l'un se prête évidemment aux accents de l'hymne et de l'épique, c'est à dire aux plus belles formes que la mélodie, l'harmonie et le rythme puissent revêtir, tandis qu'appliquée à l'âpre et froide passion des deux autres, la musique paraîtra toujours comme une robe d'or et de soie sur une statue de marbre.

Les auteurs de *libretti*, auxquels ces sympathies et ces antipathies de l'art musical son connues, ne manquent pas, il est vrai, lorsqu'ils traitent des sujets analogues à celui qui nous occupe, de s'y conformer de leur mieux. Ils amènent alors de gré ou de force des scènes fictives et plus ou moins lyriques, implantées dans les scènes véritables, au moyen d'une idée accessoire qu'ils gonflent outre mesure ; mais hélas ! de telles scènes, faute d'être motivées par la nature du sujet, ne servent qu'à faire boiter l'action et grimacer le drame sans rien inspirer au musicien.

Ainsi, qu'un ambitieux, en songeant au crime qui doit le mener au pouvoir, parle de la flétrissure qu'il va peut-être imprimer au front de ses enfants, cette idée se présente à son esprit confondue avec mille autres ; et, d'après le caractère qu'il a montré auparavant, il est hors de doute qu'elle n'est que d'un poids fort léger dans la balance où pèse les chances et les résultats contraires de son action. Le spectateur même ignorait qu'il eût des enfants, c'est la première fois qu'il est question d'eux ; le personnage n'a jamais figuré sous le titre d'époux ni de père. N'importe, il faut un air ici, et comme il est assez difficile de chanter *la peur de la honte*, le poète prenant au vol cette idée qui, en tout autre cas, eût passé inaperçue, se met à faire de la sensibilité, et chante la tendresse paternelle à propos d'un coup de poignard ou d'un empoisonnement. Ailleurs, des soldats faisant la ronde par une froide nuit de janvier, l'un d'eux émet l'opinion fort judicieuse qu'il serait plus agréable d'être chaudement assis autour d'une bonne table, à sabler le vin de Champagne ; et vite voilà nos épicuriens transis qui entonnent en grelottant une chanson à boire.

Ces exemples ne sont pas tirés directement du *libretto* des *États de Blois*, nous les citons seulement à son sujet, pour faire ressortir les inconvénients qu'il y a pour le musicien comme pour le poète, à vouloir convertir en opéra des drames dont l'idée-mère ne saurait avoir avec la musique aucun point de contact.

La tâche de M. Onslow était donc d'une difficulté qui double le mérite de chacun des avantages obtenus sur elle, et nous devons lui tenir compte de tous les obstacles qu'il a rencontrés. M. Onslow, on le sait, est une des plus belles gloires musicales de la France ; car, malgré son nom anglais, ce grand artiste est notre compatriote. *Le Colporteur* et *l'Alcade de la Vega* sont les deux seuls ouvrages qu'il ait écrits pour la scène avant celui-ci, et c'est plutôt à sa musique instrumentale qu'il doit la grande renommée dont il jouit dans toute l'Europe. Il joint à un mérite de composition des plus rares une fécondité qui ne l'est pas moins. Le nombre de ses trios, quatuors et quintetti pour instruments à cordes ou pour piano, basse et violon, étonne vraiment quand on songe que l'auteur est encore dans toute la force de l'âge, et que chacune de ces œuvres a été longuement méditée et minutieusement travaillée.

La beauté calme de plusieurs de ses *adagio* et la verve pétulante de la plupart de ses finales (*presto*) témoignent de la facilité avec laquelle il manie les styles les plus opposés ; on le compte en outre parmi les plus grands harmonistes de l'époque. Aussi devait-on dire, en entendant l'ouverture de son nouvel ouvrage, que depuis longtemps l'orchestre de l'Opéra-Comique n'avait rien eu de semblable à exécuter. C'est une belle et large ordonnance, d'un style franc, vigoureux, incisif, d'une intention dramatique bien évidente et bien rendue. Il ne manque à ce morceau qu'une phrase mélodique plus saillante ; le chant épisodique de la clarinette ne me paraît pas tout à fait digne du cadre magnifique où l'auteur l'a placé.

Les couplets de Chollet, du duc de Guise ! pleins d'une originalité charmante, un *quintetto* sans accompagnement, une chanson à boire, dont le singulier refrain se formule en une longue gamme embrassant presque toute l'étendue de la voix, sont, avec le dernier chœur, les morceaux qui nous ont le plus frappés au premier acte. Au second, je crois (les impressions d'une première audition sont si fugitives qu'on n'ose guère se fier à la mémoire), se trouve une ravissante arabesque instrumentale sous un *canto parlato* formé d'un dessin de violon essentiellement neuf et délicat ; au moment de l'entrée en scène des personnages sur ce délicieux caquetage des violons, et d'après la tournure que prenait la phrase principale, j'ai cru que nous allions entendre un de ces morceaux à dessin *obstiné*, dont l'effet devient si puissant entre des mains habiles, quand l'orchestre s'est brusquement arrêté ; le morceau était fini. Cette soudaine interruption a quelque chose de si inattendu, je dirai même de si désagréable, que je serais tenté d'en rechercher la cause dans une de ces horribles *coupures* qu'on impose aux musiciens dans nos théâtres sous le plus frivole prétexte. Le public ignore sans doute qu'aux répétitions d'un opéra tout le monde dispose de la partition, excepté le compositeur ; l'auteur des paroles, les acteurs, le directeur, le machiniste (s'il y avait encore des chandelles, je dirais le moucheur et le sous-moucheur), indiquent les suppressions, les augmentations, les mutilations de toute espèce dans l'œuvre qui, pour l'ordinaire, a été élaborée avec tant de sollicitude et de réflexion, et cela du premier coup, sans connaître même bien à fond ce dont il s'agit, sans prendre le temps de s'en informer, sans daigner se mettre au point de vue du pauvre *maestro*, qui n'a que ses protestations et ses cris, trop souvent inutiles pour se défendre du supplice odieux qu'on veut lui infliger. On l'écartèle, c'est le mot. Il a tort quelquefois sans doute, nul ne saurait être infaillible, l'amour-

propre aussi peut l'aveugler ; en tout cas, comme les correcteurs en mettent beaucoup de leur côté à faire prévaloir leur avis, je pencherais toujours pour l'opinion qui a le plus de chances d'être éclairée, d'autant plus que la vérité, dans ces débats, n'intéresse personne plus vivement que l'artiste dont l'œuvre va être soumise au jugement du public. Des coupures impérieusement exigées avant la première représentation sont d'ailleurs annulées ensuite avec un éclatant succès. Qui donc avait raison, en ce cas, de l'auteur ou de ses conseillers ?

Peut-être me trompé-je relativement au charmant allegro qui a motivé cette digression, mais je sais d'une manière positive qu'un nombre considérable de fragments et de morceaux entiers d'une grande importance ont été de la sorte retirés de la partition de M. Onslow, et j'avoue que j'eusse été fort curieux de les connaître. Parmi ceux qu'on a conservés, n'oublions pas de citer la scène de nuit, où la jeune laitière allume son feu dans sa cabane, pendant que les sifflements de la bise se mêlent à la crépitation du givre à l'extérieur. Le *staccato* des violons avec les sourdines, accompagné de traits chromatiques *liés* des altos et violoncelles, produit un effet vraiment magique, d'une nouveauté et d'un pittoresque achevés ; en sent le froid. Le grand air où le duc de Guise décrit sa prochaine entrée triomphale dans Paris nous paraît aussi mériter le brillant accueil qu'il a reçu, et par la pompe de son style mélodique, et par le luxe de bon goût de l'instrumentation.

Couderc exprime d'une façon fort plaisante sa peur obligée (la peur est toujours à l'Opéra-Comique le grand moyen d'exciter l'hilarité) dans des couplets terminés en trio, dont le chant est originalement tourné. Je cite sans beaucoup d'ordre les passages dont j'ai gardé le plus vif souvenir ; l'appréciation complète d'un ouvrage pareil sur une première audition étant, je le répète, pour moi du moins, tout à fait impossible.

Voilà un beau succès pour M. Onslow, dont Chollet a pris sa part ; l'un et l'autre ont été chaudement accueillis. Henri, le chef de la garde écossais, s'est fait applaudir également dans une scène parlée dont il a dit avec bonheur plusieurs mots pleins de sensibilité et de naturel. L'orchestre, sous l'habile direction de M. Girard, a montré souvent du nerf et toujours de l'ensemble.

H. Berlioz.

C'est après avoir entendu pour la troisième fois l'opéra que Berlioz écrit un nouveau compte rendu pour la Revue et Gazette musicale (N°38, 17/9/1837, p. 414-415) que nous transcrivons également ici étant donné la complémentarité de cette critique par rapport à la précédente :

La donnée historique si habilement traitée par M. Vitet, a fourni à MM. Planard et de Saint-Georges plusieurs scènes intéressantes, amenées d'ailleurs avec beaucoup d'art. Cependant, bien qu'une seconde audition, nous ait familiarisée avec la marche souvent assez compliquée de l'intrigue nouvelle qu'ils y ont ajourée, nous persistons dans l'opinion que nous avons émise ailleurs sur cette complication même, qui rend le second acte des *États de Blois* difficile à comprendre ; de plus, le sujet a toujours à nos yeux le défaut de ne se rattacher qu'indirectement à la musique. Rien d'anti-lyrique comme un drame de cette nature. Pour ma part je l'avoue, je serais cruellement embarrassé s'il me fallait chanter l'ambition d'un duc qui veut usurper la couronne de France, et la jalouse méfiance d'un roi qui le redoute et cherche à se défaire de lui. L'amour du duc et de la marquise ne peut être considéré comme une compensation suffisante pour le compositeur ; il n'est qu'à peine indiqué, et ces amants s'entretiennent de leur tendresse beaucoup moins que du mouvement des troupes sur lesquelles ils comptent, de leur prochaine arrivée à Paris, des craintes que leur inspire la surveillance exercée sur eux par la reine-mère et des moyens de la déjouer.

M. Onslow avait donc à vaincre des difficultés dont il faut lui tenir compte, et qui doublent à nos yeux le mérite de son travail.

L'ouverture est supérieurement écrite, elle a de la chaleur, de la verve, l'instrumentation en est brillante mais trop continuellement énergique peut-être ; je lui reprocherai seulement un peu de vague dans la mélodie épisodique du milieu. Quelques critiques lui trouvent aussi l'aspect général d'un premier morceau de symphonie plutôt que celui d'une véritable ouverture.

Au lever de la toile une patrouille traverse la scène en chantant ; M. Berton eut l'idée, dans son troisième acte de *Virginie*, de faire marcher en silence les soldats romains sur un morceau instrumental ; il me semble, vu l'impossibilité de faire chanter juste un chœur qui marche en s'éloignant de l'orchestre, que ce parti devrait être toujours adopté dans l'occasion, surtout à l'Opéra-Comique, où l'exécution chorale n'est pas, comme on le sait, d'une bien grande perfection.

Les couplets du duc de Guise ont beaucoup de fraîcheur ; la mélodie, dont le début se dessine sur les notes de la gamme écossaise, est des plus distinguées et c'est aussi de toutes les parties de son rôle celle que Chollet chante le mieux. Le morceau suivant, dont le thème plein d'une charmante vivacité promet de si beaux développements, ne produit pas d'effet cependant, à cause de son laconisme et d'une terminaison qui choque par son excessive brusquerie. On s'attend à un ravissant *scherzo* où le thème va courir, scintiller, s'éteindre, se cacher, reparaitre, avec les mille et une délicieuses coquetteries de l'art que M. Onslow possède si bien, et on n'a en réalité qu'un fragment écourté, inutile et dépourvu de sens.

A la première représentation je pensai que ce ne pouvait être que le résultat d'une coupure, des informations prises depuis lors m'ont prouvé que je ne m'étais pas trompé ; on a rogné, mutilé le morceau, malgré les objections du compositeur, et ce n'est que réduit à ce misérable état qu'on a consenti à le livrer au public.

Vient ensuite un quintetto, d'une belle couleur et d'un excellent effet dans l'andante sans accompagnement, plein d'animation, mais moins distingué peut être dans l'allegro où l'orchestre vient se joindre aux voix. N'oublions pas la chanson à boire franche et énergique dont le refrain fait toujours éclater les applaudissements de l'auditoire entier. On trouve dans le final quelques progressions harmoniques usées, et les voix, en outre n'y sont guère employées que pour plaquer des accords sur le dessin instrumental. Malheureusement la faiblesse des choristes de ce théâtre ne permet guère de leur confier l'exécution de morceaux d'ensemble autrement traités.

Au second acte l'attention se concentre presque exclusivement sur la jolie scène où le musicien s'est amusé à imiter le bruit du grésil et les sifflements de la bise pendant une sombre nuit d'hiver. Cette imitation naturellement amenée par l'action est des plus heureuses ; elle est produite par deux parties de violons exécutant avec les sourdines une phrase en notes détachées à l'aigu, pendant que les altos et violoncelles font entendre à intervalles inégaux des traits *chromatiques liés* dans le medium et dans le grave.

Le virelay chanté à table par le duc de Guise et sa maîtresse a de la grâce, dans sa terminaison surtout. Toutefois nous devons avouer qu'il a trompé notre espoir sous le rapport de la couleur et de l'originalité. Ce n'est pas là la physionomie des airs qu'aimait François Ier.

Au troisième acte le duc décrit le triomphe qui l'attend à Paris dans un morceau aussi remarquable par l'expression que par la mélodie et la pompe de l'accompagnement. Le trio bouffe, dont la partie principale est si bien rendue par Couderc, n'a pas moins de mérite dans un style opposé, et ces deux morceaux suffisent pour soutenir l'intérêt musical jusqu'au moment de la sanglante catastrophe qui termine la pièce. Ce succès dédommage sans doute M. Onslow des lenteurs, des retard et des accidents de toute espèce, qui ont prolongé sa quarantaine ; effacera-t-il également le souvenir des mutilations cruelles qu'on a fait subir aux parties les plus intéressantes de sa partition ? pourra-t-il en entendant applaudir ce qui est resté de son œuvre, ne pas regretter ce qu'on l'a forcé d'en retrancher ? Il faut l'espérer ; mais à ceux qui le connaissent, le doute est permis.

H. Berlioz.¹³⁰

¹³⁰ Citations intégralement reprise par Baudime Jam, p. 187-192.

ANNEXE 2

LES CHANTEURS

BELMONT, Madame. Soprane.

BOULANGER, Madame. Marie-Julie HALLIGNER dite (1786-1850). Mezzo-Soprane. Après avoir étudié avec Plantade et Garat, elle débuta à l'Opéra-Comique en 1811 et y demeura jusqu'en 1845. Elle obtint de réels succès, notamment dans les rôles de soubrettes.

CASIMIR, Marie. Alphonsine-Virginie-Marie DUBOIS dite (1801-1888). Soprane. Élève de Blangini au conservatoire, elle débuta à l'Opéra-Comique dans la *Maison à vendre* de Dalayrac. En 1836, elle chante au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. En 1847-48, elle est engagée au Théâtre de Rouen. Membre de la troupe de l'Opéra-Comique, elle fait partie des premières chanteuses amoureuses.

CHOLLET, Jean-Baptiste-Marie (1798-1892). Ténor. Il commença sa carrière comme baryton et fut l'un des chanteurs les plus aimés du public. Après avoir été engagé au théâtre de Bruxelles, il se fit entendre à Paris et fut engagé à l'Opéra-Comique en 1826. Il fit de nombreuses tournées en France, travailla à Bruxelles avant de se fixer définitivement à l'Opéra-Comique en 1835. Sa voix s'altéra en 1844. « *Ce chanteur doué de qualités qui auraient pu le conduire à un beau talent si son éducation vocale eût été mieux faite, avait plus d'adresse que d'habileté réelle, plus de manière que de style. Quelquefois il saccadait son chant avec affectation ; souvent il altérait le caractère de la musique par les variations de mouvement et la multitude de points d'orgue qu'il y introduisait ; car c'est surtout dans les points d'orgue qu'il tirait avantage de sa voix de tête. [...] Le charme de sa voix, la connaissance qu'il avait des choses qui plaisent au public [...] et son aplomb comme musicien, lui ont fait souvent produire plus d'effet que des chanteurs habiles privés de ces avantages* ¹³¹. »

COLON, Marguerite-Jenny (1808-1842). Soprane. Encore enfant, elle débuta à l'Opéra-Comique en 1822 accompagnée de sa sœur, Éléonore et de sa mère dans le rôle de mère-Dugazon. Elle passa ensuite au Vaudeville puis alla donner une série de représentations en Angleterre. Après une courte apparition au Gymnase, elle fut engagée aux Variétés où elle obtint un assez grand succès. C'est alors que Crosnier, directeur de l'Opéra-Comique, l'engagea en 1836. L'inconstance de son tempérament la poussa à quitter cette institution, en 1840, pour effectuer des tournées en province. Elle fut engagée en 1841 au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles mais ne put y rester en raison de sa santé. Elle mourut à Paris à l'âge de 33 ans.

COUDERC, Joseph-Antoine-Charles (1810-1875). Baryton/Ténor. D'après Fétis, l'un des comédiens les plus originaux que l'Opéra-Comique ait jamais possédés. Élève de Nourrit au Conservatoire, il débuta sa carrière en 1834. « *Accueilli favorablement tout d'abord, sa jolie voix, son excellente tenue, son physique distingué et ses rares aptitudes de comédiens lui valurent rapidement de nombreux succès. Les auteurs prirent aussitôt confiance en lui, et il créa successivement avec un talent de premier ordre un grand nombre de rôles, dans lesquels ses facultés scéniques n'étaient pas*

¹³¹ Fétis, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*. (Paris, 1861-1881).

*moins remarquées que ses qualités de chanteur*¹³². » Il quitta l'Opéra-Comique en 1842 pour donner des représentations en province puis fut engagé au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Il se fit également entendre à Londres. Revenu à l'Opéra-Comique, il dut prendre des rôles de baryton car sa voix était fatiguée. Il interprétait aussi bien les personnages comiques que dramatiques.

DESBROSSES, Marie (1763-1856). Mezzo-Soprane. Elle débuta à l'âge de treize ans à la Comédie-Italienne. Artiste précoce, elle séduisit le public et fut engagée comme pensionnaire. En 1798, elle entre à Feydeau, puis est intégrée en 1801 à la nouvelle société des acteurs de l'Opéra-Comique. Elle prend sa retraite en 1829.

FARGUEIL. Membre de l'Opéra-Comique dans les rôles de *Trial*.

FEREOL. Louis SECOND dit (ca 1795-1870). Ténor. L'un des meilleurs artistes de l'Opéra-Comique où il se distingua dans l'emploi de *Trial*. Il était irrésistible dans les personnages comiques, niais, inquiétants ou étranges. Il se distingua particulièrement dans la création des personnages de Dickson dans *La Dame Blanche* de Boieldieu (1825) et de Cantarelli dans *Le Pré au Clercs* de Hérold (1832).

GAVAUDAN, Jean-Baptiste-Sauveur (1772-1840). Ténor. Il fut le plus célèbre d'une douzaine d'artistes qui portèrent son nom. Il débuta en 1791 au Théâtre Montansier puis passa à Feydeau et à Favart où il se fit une belle réputation en qualité de ténor dans le genre comique puis dramatique. « *Il était assez médiocre chanteur, il remplaçait par des cris les sons qui manquaient à sa voix ; mais il possédait [...] une chaleur entraînante, quoiqu'elle sortit des bornes prescrites par le goût*¹³³. » Bonapartiste militant, il dut quitter la France à la Restauration pour aller à Bruxelles. Rappelé au Théâtre de l'Opéra-Comique en 1824, il reparut dans les rôles qui avait fait autrefois sa gloire. Mais sa voix étant devenue usée et chevrotante, il se retira en 1828.

HENRI, Monsieur. DESAYES dit (en activité entre 1813 et 1849). Baryton-basse. Il excella dans la comédie. Son rôle le plus fameux fut celui de Gaveston dans *La Dame Blanche* de Boieldieu qu'il créa en 1825. Il se retira de l'opéra le 4 mai 1850 après une représentation en son honneur.

HUET. Baryton.

LAFEUILLADE. Ténor.

LEMONNIER, Louis-Augustin (1793-1875). Baryton. Il débuta au théâtre des Jeunes-Artistes puis, après avoir travaillé à Rouen puis Bruxelles, fut engagé à l'Opéra-Comique. Il « *n'était pas vraiment chanteur, et sa voix quoiqu'agréable et bien conduite était courte et sans grande portée ; mais c'était un excellent comédien, doué d'un beau physique, plein de distinction*¹³⁴. » Il quitta le théâtre en 1837.

MOREAU-SAINTI, Théodore-Étienne (1799-1860). Ténor. Il ajouta à son nom celui de sa femme, la comédienne Mlle Sainti. Il fut membre de l'Opéra-Comique de 1829 à 1831 puis de 1836 à 1847. Il occupa également le poste de professeur de chant au Conservatoire de 1845 à sa mort. « *Il fournit pendant plusieurs années une excellente carrière, grâce à son élégance scénique, à l'aisance de ses manières, à sa diction parfaite, et au goût dont il faisait preuve dans sa façon de chanter, bien que sa voix fût parfois un peu faible et manquant d'étendue*¹³⁵. »

PONCHARD, Louis-Antoine-Eléonore (1787-1866). Ténor. Ancien élève de Garat, il débuta en 1812 à l'Opéra-Comique dans des ouvrages de Grétry. « *Bien que sa taille et son extérieur n'eussent rien d'avantageux pour la scène, et que le timbre de sa voix fut d'une qualité médiocre, il fut applaudi par les connaisseurs, à cause de l'expression de son chant, de son profond sentiment de la musique, de sa bonne vocalisation et du goût des ornements de son chant. [...] il fut*

¹³² Fétis. *Id.*

¹³³ Fétis. *Id.*

¹³⁴ Fétis. *Id.*

¹³⁵ Fétis. *Id.*

*le premier qui introduisit à l'Opéra-Comique l'art véritable du chant*¹³⁶. » Retiré du théâtre en 1834, il se consacra à l'enseignement du chant au conservatoire.

PRADHER, Félicité ; née MORE (1800-1866). Soprane. Elle commença de chanter très tôt et débuta à l'Opéra-Comique à l'âge de 16 ans. « *Une voix agréable et facile, un extérieur plein de charme, et son jeu à la fois naturel et gracieux, lui procurèrent des succès qui devinrent chaque jour plus remarquable.*¹³⁷ ». Elle épousa le compositeur L.B. Pradher et se retira de l'Opéra-Comique en 1835 pour aller vivre en province avec son époux.

PREVOST, Geneviève-Aimé-Zoé (1802-1861). Soprane. Membre de la troupe de l'Opéra-Comique depuis 1822, elle faisait partie des premières chanteuses amoureuses.

RIGAUT, Antoinette-Eugénie (1797-?). Ancienne élève de Garat, elle débuta en 1813 à l'Opéra-Comique où elle faisait partie des premières chanteuses amoureuses. Elle quitta l'opéra en 1830. Elle fut professeur au conservatoire de 1826 à 1832.

VALERE. Basse.

VICTOR. Basse.

¹³⁶ Fétis. *Id.*

¹³⁷ Fétis. *Id.*

ANNEXE 3

LETTRES ET BROUILLONS INEDITS DE GEORGE ONSLOW

Nous avons retranscrit fidèlement le texte original en tenant compte des phrases et des mots soulignés ou barrés dans le texte.

Collection du château d'Aulteribe

[Brouillon d'une lettre destinée à Eugène de Planard ¹³⁸]

[Début août 1826 ¹³⁹]

Je vous remercie bien sincèrement, M., de tout ce que contient de flatteur et d'aimable pour moi la lettre que vous venez de m'adresser. La confiance que votre talent m'a toujours inspiré a précédé celle que vous voulez bien me témoigner et existait dans un temps où, ne connaissant aucun de mes ouvrages, vous avez dû refuser l'association que je désirais ardemment former avec vous ¹⁴⁰. L'ouvrage que vous m'avez envoyé ¹⁴¹ n'a rien diminué à ce sentiment. Je vous ai dit et je vous répète aujourd'hui que je le trouve charmant, entraînant et la plus grande preuve que je puisse vous donner de l'effet qu'il a produit sur moi est l'obstination dont il me fait faire usage pour ~~surmonter~~ résister à la décourageante stérilité à laquelle je suis en butte depuis plus de quatre mois. ~~Ne croyez donc nullement qu'il ne me~~ Si je vous ai proposé de donner votre poème à Boieldieu ¹⁴², ce n'est donc pas parce qu'il ne me plaisait pas mais bien par un sentiment de discrétion qui me faisait un devoir de cette proposition. Tous les artistes amateurs de musique à Paris vous attesteront que depuis longtemps je ne fais rien. Meyrand ¹⁴³ vous dira que, rebuté de ne pouvoir rien faire de passable en musique instrumentale à mon dernier retour de Paris, je l'ai chargé de vous aiguillonner et ne doutant qu'un ouvrage dont le plan m'avait séduit, réveillerait ma muse endormie et me rendrait à ma vigueur première. Mon espérance à cet égard n'est pas encore réalisée. Je m'acharne à mon piano, je m'agite, je m'écrase la tête et ne suis encore parvenu à ~~rien~~ trouver que des phrases vulgaires que je ne puis admettre. Vraiment, mon cher, votre poème : comme les cent écus du savetier m'a ravi mon repos. Espérons pourtant que je ne le recouvrerai pas aux mêmes conditions. Je vais faire trêve à mes efforts pendant ~~une quinzaine de jours~~ un mois. Peut être cela vaudrait-il mieux que de me raidir contre mon impuissance musicale. Si enfin, elle prévaut, je ne puis abuser plus longtemps de votre patience et par là priver le théâtre d'un ouvrage que selon moi doit avoir un grand succès, si le

¹³⁸ Destinataire identifié d'après le contenu de la lettre.

¹³⁹ Datée d'après le contenu.

¹⁴⁰ Onslow fait sans doute allusion à une proposition de collaboration - antérieure à 1826 - qu'il fit à Planard et que celui-ci refusa pour une raison que nous ignorons.

¹⁴¹ Il s'agit du livret du *Colporteur* que Planard a confié à Onslow dans le courant du premier semestre de 1826.

¹⁴² François Adrien-Boieldieu (1775-1834) a fréquemment collaboré avec Planard tout au long de sa carrière.

¹⁴³ Pierre Balme cite un personnage du nom de Meyrand comme appartenant à « un petit groupe d'amateurs clermontois » amis du compositeur. (« Une famille d'artistes en Auvergne : les Onslow », *L'Auvergne littéraire, artistique et historique*, N°77, 1935, p. 5-9)

musicien sait profiter de toutes les occasions que vous lui fournissez. Je vous rendrai votre poème et lui devrai au moins l'avantage d'avoir établi entre vous et moi des rapports que je ne saurais trop apprécier.

Vous m'avez mal compris relativement au finale du 2d. acte ¹⁴⁴. Ce n'est pas ce morceau que je trouve trop long, mais celui qui le précède, c'est à dire la scène de la distribution des billets et de l'arrestation d'Alexis. Rien de mieux approprié à la musique que ce morceau par les contrastes qu'il fournit, mais ne pourriez vous le raccourcir ? Je persiste à ne pas mettre deux rondes dans la pièce. Il me paraît indispensable de retrancher celle commençant par : «Ah ! quand il gèle» ou celle que Koli et Mina chantent ensembles au final du 3ème acte ¹⁴⁵. La première quoique très drôle me paraît la plus susceptible d'être retranchée. J'attends le trio du 1er acte ¹⁴⁶ et écrirai le rôle de Mina de manière à pouvoir être chanté par Mad. Pradher ou Prévost. ¹⁴⁷

Mon journal m'apprend la très prochaine représentation de *Marie* ¹⁴⁸. Vous vous êtes associé un compositeur qui se montrera digne de vous, je n'en doute pas. Il occupe un rang élevé et s'il veut oublier ce qu'il entend trois fois par semaine à l'orchestre des Bouffes, tout ce qu'il fera sera saillant.

Adieu, mon cher...

[G. Onslow]

* * *

Collection du château d'Aulteribe

[Brouillon d'une lettre destinée à Guilbert de Pixérécourt ¹⁴⁹]

[novembre 1826 ¹⁵⁰]

Monsieur,

Le comité de lecture du théâtre Feydeau a reçu au mois de Juin dernier un poème en trois actes que Mr. Planard a écrit pour moi et dont je viens de terminer la musique ¹⁵¹. Il reste encore à mettre au net quelques morceaux de mon ouvrage ; mais cette opération ne s'étendra pas au delà de la fin de décembre et à cette époque ma partition sera prête à être livrée aux copistes. J'ose compter pour cela sur la bienveillance que vous avez voulu me témoigner en plusieurs occasions dont j'ai reçu de vous des preuves constantes et espérant que vous voudrez bien être mon auxiliaire au jour de ma seconde production. Les encouragements que vous eûtes la bonté de donner à la première sont d'un heureux augure pour le soutien que je sollicite aujourd'hui ¹⁵². La santé de mon père réclamant ici ma présence tant qu'elle ne sera pas indispensable ailleurs, je ne partirai pour Paris que lorsque vous aurez eu la bonté de m'informer que vous consentez à faire mettre ma pièce à l'étude ¹⁵³. J'ai reçu de vous la promesse l'assurance flatteuse que dès que j'aurais composé un autre ouvrage, vous en hâteriez la représentation de tout votre pouvoir ¹⁵⁴.

¹⁴⁴ Cette curieuse transition montre que - malgré les propos pessimistes qui précèdent - Onslow s'est déjà investi dans l'étude du livret ainsi que dans la composition de quelques scènes du *Colporteur*.

¹⁴⁵ Aucune de ces deux scènes ne sera retranchée : «*Ah ! quant il gèle*» est devenue le N°8 de l'acte 2 (pour choeur). Quant au duo (et choeur) «*C'est la fête du village*» de Koli et Mina, on le retrouve au N°10 de l'acte 3.

¹⁴⁶ Trio «*Ah, depuis mon jeune âge*» chanté par Mina, Alexis et Koli.

¹⁴⁷ Lettre reprise par Baudime Jam, p. 164-165 (récupération des informations dont l'identification du destinataire de la lettre).

¹⁴⁸ *Marie*, opéra de Ferdinand Hérold sur un livret de Planard, donné à Paris le 12 août 1826.

¹⁴⁹ Destinataire identifié d'après le contenu de la lettre.

¹⁵⁰ Datée d'après le contenu.

¹⁵¹ *Le Colporteur*.

¹⁵² On se souvient que Guilbert de Pixérécourt avait proposé le livret de *l'Alcade de la Véga* à Onslow.

¹⁵³ Lettre reprise par Baudime Jam, p. 165-166 (récupération des informations dont l'identification du destinataire de la lettre).

¹⁵⁴ Dans son pittoresque ouvrage sur l'histoire de Opéra-comique, E. Genest décrit ainsi le caractère de Guilbert de Pixérécourt : « [Il] avait une façon singulière de comprendre la gestion des intérêts à lui confiés. Il administrait à coups de cadeaux destinés à se concilier la sympathie et la faveur des uns et des autres. Ayant bon goût, un sang noble courant dans ses veines, il procédait en grand seigneur et ne lésinait pas dans ses offrandes. [...] [Sa] munificence [et] ses procédés extra-administratifs furent sévèrement appréciés. Il compromettait les finances du théâtre, et la subvention de l'État ne suffisait pas à combler le déficit. On l'invita, en 1827, à reprendre ses chères études qu'il n'aurait jamais dû quitter. » (*Opéra-comique connu et inconnu : son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours*, Paris : Fischbacher, 1925)

Souffrez que je vous rappelle une promesse qui excite toute ma gratitude et que malgré le nombre de vos occupations, je vous prie de me répondre un mot à cet égard. Je ne l'attendrai pas pour vous offrir mes remerciements anticipés et j'y joins l'expression des sentiments les plus distingués.

[G. Onslow]

* * *

[Collection particulière. Auvergne]
A Guilbert de Pixérécourt

Clermont 5 janvier 1827

J'ai reçu, mon cher Monsieur, avec une vive reconnaissance la lettre affectueuse que vous avez bien voulu m'adresser et j'y aurai répondu sans retard si je n'avais voulu vous informer du résultat de mes démarches relativement à la lettre de Massillon¹⁵⁵ que vous désirez vous procurer. J'ai eu le regret d'échouer complètement dans mes tentatives ; après avoir inutilement frappé à toutes les portes où j'espérais trouver quelque chose, j'ai fait faire les recherches les plus minutieuses à la bibliothèque, dans les archives de la Préfecture des hospices et n'ai obtenu de tout cela que la certitude qu'il n'existe dans ce pays-ci aucune lettre de Massillon. Il en est une adressée en 1736 au Cardinal de Fleury¹⁵⁶ par laquelle l'évêque de Clermont sollicite avec son éloquence ordinaire des secours pour son diocèse alors en proie à une grande misère ; cette lettre existe dans les archives du ministère et peut être y aurait-il moyen de vous la procurer. Je ne puis que vous donner cette indication et regrette qu'elle soit aussi vague. Je crois inutile de vous dire tout le prix que j'aurais mis à vous satisfaire. S'il se fut trouvé à Clermont une seule page de Massillon, vous l'auriez en votre possession ; rien n'eût pu résister à mon désir de vous être agréable. Ma partition est presque achevée¹⁵⁷ et je pourrai dans huit jours vous l'adresser par l'entremise de mon collaborateur. Je désirerais que la distribution des rôles eût lieu ainsi qu'il suit :

Alexis : Lafeuillade
Koli : Féréol
Le Geôlier : Valere
Le Colporteur : Vizentini
Oscar : Lemonier
Igor : Huet
Mina : Me Pradher
Valentine : Me Belmont

Si vous approuvez cette distribution, je vous autorise à en parler à qui de droit et vous remercie mille fois, mon cher Monsieur, de la bienveillance que vous me témoignez. Veuillez donner un ordre de copie qui me mette à même de mettre mon ouvrage à l'étude avant la mauvaise saison. Je vous le demande avec cette confiance que doit naturellement m'inspirer l'amitié dont je reçois la preuve nouvelle et qui est payée par les sentiments les plus sincères de reconnaissance et d'attachement.

Votre tout dévoué George Onslow

[P.S.] Je crois vous avoir informé que le mauvais état de santé de mon père ne me permettait de partir pour Paris que dès que ma présence y sera nécessaire. C'est à vous à décider l'époque de mon voyage dès que la copie des rôles sera achevée.

Monsieur Guilbert de Pixérécourt

¹⁵⁵ Jean-Baptiste Massillon (1663-1742). Oratorien, Évêque de Clermont et grand prédicateur. Il fut notamment appelé à prononcer des *Oraisons funèbres* (celle de Louis XIV en 1715) et des *Sermons*.

¹⁵⁶ André Hercule de Fleury (1653-1743). Evêque de Fréjus et précepteur de Louis XV, il fut appelé à remplacer le duc de Bourbon comme ministre (1726) et fut fait cardinal.

¹⁵⁷ *Le Colporteur*.

Directeur du Théâtre Royal
de l'Opéra Comique
Rue Feydeau
Paris

* * *

Collection du château d'Aulteribe
[Brouillon d'une lettre destiné à Saint-Georges ¹⁵⁸]

[octobre 1835 ¹⁵⁹]

Monsieur,

J'ai lu dans le journal qui m'est parvenu hier la réclamation que vous y avez fait inclure relative à un ouvrage projeté entre vous et l'infortuné Bellini ¹⁶⁰ ; vous avez comme tous les amis des arts déploré une perte aussi inattendue et les rapports qui ont existé entre vous et l'objet de nos regrets doivent ajouter aux vôtres un aliment de plus. Votre talent était bien digne de s'associer au sien et ne serais-je pas taxé de présomption en osant vous prier de me confier un ouvrage qui lui était destiné. J'espère trouver près de vous une excuse à la précipitation de ma demande dans l'empressement que tous les compositeurs doivent nécessairement mettre à devenir vos collaborateurs. Vous savez, Monsieur, que depuis bien longtemps, c'est un de mes plus grands désirs ; la vivacité de votre esprit, le piquant de votre dialogue, l'intérêt des situations me fourniraient, je crois, des inspirations et celles que j'ai trouvées dans l'ouvrage auquel je travaille actuellement ¹⁶¹ me donnent de la confiance pour l'avenir. Aurez-vous donc la bonté, Monsieur, de vous occuper du poème en question dans le cours de l'hiver prochain de manière à ce que je puisse l'emporter au mois de mai et le tenir prêt pour l'automne suivant. Ma reconnaissance égalera mon désir de voir ma demande accueillie ¹⁶². Je suis dans une impatience extrême de recevoir le 3^{ème} acte que vous vous êtes chargé d'écrire ¹⁶³. Le 1^{er} est entièrement terminé ; ~~et sauf l'instrumentation~~ je pourrais en dire autant du 2^d. J'ai consulté ~~des savants~~ et l'instinct des ignorants sur ce que j'ai composé ; je m'en suis rapporté à la servante de Molière bien plus qu'à son ami Boileau et j'ai vu avec plaisir qu'on a reconnu de la facilité dans mes mélodies et ce caractère de popularité qui me fera, j'espère, perdre mes droits à ~~la~~ ~~réputation~~ l'épithète de savant qu'on me jette incessamment au nez. On ne peut rien voir de mieux coupé pour la musique que le premier acte et les quatre morceaux du 2^d - qui seraient entièrement cousus si j'avais à ma disposition des airs de danse de l'époque que j'ai demandés au bibliothécaire du conservatoire ¹⁶⁴ - sont aussi écrits avec beaucoup d'art pour le compositeur. Planard a terminé cet acte d'une manière insolite : cette brusque tombée du rideau sans musique de masse fera-t-elle effet ? Je ne puis prononcer et suis du reste content de la manière dont j'ai traité cette situation. Veuillez mon cher collaborateur m'informer de l'époque où je pourrai recevoir le reste de l'ouvrage bien complet. D'ici à douze jours, je n'aurai plus rien à faire, et dans notre intérêt commun nous devons éviter de laisser refroidir ma verve. La loi de la censure n'amènera-t-elle pas quelques retranchements ? Je vous prierai de mettre dans la partie musicale autant de réserve que possible dans tout ce qui pourrait faire froncer le

¹⁵⁸ Destinataire identifié d'après le contenu de la lettre.

¹⁵⁹ Daté d'après le contenu de la lettre (*cf.* note suivante)

¹⁶⁰ Vincenzo Bellini mourut le 23 septembre 1835 des suites d'une infection intestinale. Cette disparition brutale surprit l'ensemble du monde musical. D'après cette lettre, Saint-Georges était en train de rédiger un livret à son intention.

¹⁶¹ *Guise ou les États de Blois*.

¹⁶² Malgré cette demande, il semble bien qu'Onslow n'ait pas été choisi comme bénéficiaire de ce livret

¹⁶³ Transition brutale ; Onslow parle désormais du livret de *Guise*.

¹⁶⁴ A part la présence de ce que le compositeur appelle un «virelai» (acte 2, N° 5b) mais qui n'en n'est pas un sur le plan stylistique, on ne voit pas très bien à quoi se rapporte dans cet opéra l'allusion d'Onslow quant à ces fameux «airs de danse de l'époque». (A l'époque de cette lettre, c'est Bottée de Toulmont qui est bibliothécaire au conservatoire)

sourcil à nos susceptibles aristarques ¹⁶⁵ ? Soyez assez bon pour me transmettre votre pensée à cet égard, ainsi que sur l'époque où vous présumez que nous pourrions être mis à l'étude. Il serait important de précéder la St. Barthélémy. Je vous prie de faire mes compliments les plus empressés à notre ami Planard et d'agréer l'expression de mes sentiments les plus affectueux¹⁶⁶.
[G. Onslow]

A qui croyez vous que nous devons donner les rôles du Roi, de Péricart et de Paulette.

¹⁶⁵ Du nom du célèbre critique et grammairien grec Aristarque de Samothrace. Onslow fait allusion à la dernière loi sur la censure votée cette même année et dont on ignorait encore l'application exacte dans le domaine des œuvres théâtrales et lyriques.

¹⁶⁶ Lettre reprise par Baudine. Jam, p. 182-183.

SOURCES

Les références précédées d'une étoile (*) indiquent des coupures conservées au Château d'Aulteribe dans les papiers du compositeur. Elles ont été identifiées pour la plupart grâce à un dépouillement de la presse quotidienne conservée au département des périodiques de la Bibliothèque Nationale de France. Rarement signées, elles ne comportent pour la plupart que les initiales de leurs auteurs. Un bon nombre de coupures ne comportent pas de pagination.

L'ALCADE DE LA VEGA

Evariste D....., « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. L'Alcade de la Vega, opéra en trois actes », *Le Constitutionnel*, 12/8/1824, p. 4.

« Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation de l'Alcade de la Vega opéra-comique en 3 actes », *Le Corsaire*, 11/8/1824, p. 2

« Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. L'Alcade de la Vega » [seconde représentation], *Le Corsaire*, 14/8/1824, p. 2

* A. Martainville « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation de l'Alcade de la Vega », *Le Drapeau Blanc*, 12/8/1824.

* A. « Opéra-Comique. Première représentation de l'Alcade de la Vega opéra-comique en 3 actes », *Journal du Commerce*, 12/8/1824.

C. « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation de l'Alcade de la Vega opéra en trois actes, paroles de M.***, musique de M.*** », *Journal des Débats*, 13/8/1824, p. 1-4

« Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. L'Alcade de la Vega opéra-comique en trois actes », *Journal de Paris*, 11/8/1824, p. 2-3

* « Spectacles », *Le Moniteur Universel*, 12/8/1824, p. 1122.

M.J. « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation de l'Alcade de la Vega : opéra-comique en trois actes par MM*** », *La Quotidienne*, 13/8/1824, p. 2.

* « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation de l'Alcade de la Vega, opéra-comique en trois actes » (coupure non identifiée n° 1).

LE COLPORTEUR OU L'ENFANT DU BUCHERON

* « Spectacles. Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Le Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron, opéra en trois actes,... », *Le Constitutionnel*, 26/11/1827, p. 4.

* « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron, opéra-comique en trois actes tiré des chroniques russes », *Le Corsaire*, 23/11/1827, p.2.

« Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Seconde représentation du Colporteur », *Le Corsaire*, 25/11/1827, p. 2.

« Théâtre de l'Opéra-Comique. Le Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron, drame lyrique en trois actes... », *Le Courrier français*, 26/11/1827, p. 4.

« Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur,... », *Le Figaro*, 24/11/1827, p. 830-831.

« Opéra-Comique : première représentation du Colporteur, opéra en 3 actes », *La France Chrétienne*, 25/11/1827, p. 3-4.

L. « Théâtre Royal de l'Opéra-comique. Le Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron, opéra en 3 actes », *La Gazette de France*, 28/11/1827.

A. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur, opéra-comique en trois actes,... », *Journal du Commerce*, 26/11/1827.

* « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron, drame lyrique en trois actes... », *Journal des Débats*, 2/12/1827.

* « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique : le Colporteur, opéra-comique en trois actes », *Journal de Paris*, 23/11/1827, p.2.

* « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique : le Colporteur, opéra-comique en trois actes », *Journal de Paris*, 24/11/1827, p.2.

* « Théâtre de l'Opéra-Comique : Première représentation du Colporteur ou Le Fils du Bûcheron, opéra-comique en trois actes », *Le Mentor*, 23/11/1827.

* « Spectacles. Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron », *Le Moniteur Universel*, 24/11/1827, p. 1622.

* « Théâtres. Théâtre de l'Opéra-Comique le Colporteur, drame lyrique en trois actes,... », *Nouvelle Année Littéraire*, 25/11/1827.

* «Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur ou l'Enfant du Bûcheron, opéra-comique en trois actes, tiré des chroniques russes,...», *La Pandore*, 23/11/1827, p. 2.

* « Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation du Colporteur, opéra-comique en trois actes. », *La Quotidienne*, 25/11/1827.

Fétis « Nouvelles de Paris. Théâtre Royal de l'Opéra Comique : première représentation du Colporteur, drame lyrique en trois actes... », *Revue Musicale*, 1827, p. 417 à 423.

* « Feuilleton littéraire. Théâtre de l'Opéra-Comique : première représentation du Colporteur » (coupure non identifiée n° 2).

* Coupure sans titre non identifiée n° 3 (d'après le contenu, il pourrait s'agir d'un second article de *La Pandore*.)

* Coupure sans titre non identifiée n° 4

GUISE OU LES ÉTATS DE BLOIS

X.Z. « Théâtre de l'Opéra-Comique : Les Etats de Blois, opéra-comique en trois actes..., paroles de M. Planard, musique de M. Buslaw [sic] », *Cabinet de lecture*, 20/9/1837, p.12.

* H.P. « Théâtre de l'Opéra-Comique : Guise ou les Etats de Blois, opéra en trois actes... », *Le Commerce*, 11/9/1837.

* « Théâtre de l'Opéra-Comique. Guise ou les Etats de Blois, drame lyrique en trois actes et cinq tableaux... », *Le Corsaire*, 10/9/1837, p. 2-3.

* « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de Guise ou les Etats de Blois, drame lyrique en trois actes et cinq tableaux... », *Le Courrier Français*, 11/9/1837, p. 1-2.

* N. « Feuilleton. Théâtre Royal de l'Opéra-Comique. Première représentation. Guise ou les Etats de Blois, drame lyrique en trois actes... » [*L'Europe*, 12/9/1837] (identifié par la signature et le contenu, non consultable à la B.N.F.)

* N. « Critique musicale : de la Partition de Guise ou les Etats de Blois... », *L'Europe*, [septembre 1837]. (identifié d'après le contenu, non consultable à la B.N.F.)

* T.A. « Théâtre de l'Opéra-Comique : première représentation de Guise ou les Etats de Blois, drame lyrique en trois actes... », *La France*, 11/9/1837.

* « Théâtre de l'Opéra-Comique. Le Duc de Guise, drame lyrique en trois actes et en cinq tableaux », *La Gazette de France*, 11/9/1837.

* « Théâtre de l'Opéra-Comique. Musique du Duc de Guise », *La Gazette de France*, 14/9/1837.

H. Berlioz. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de Guise ou les Etats de Blois, opéra en trois actes... », *Journal des Débats*, 10/9/1837.

* J. d'Ortigue. « Tribulations d'un feuilletoniste musical... », *Journal de Paris*, 27/7/1837.

L.G. « Opéra-Comique. Guise, ou les Etats de Blois,... », *Le Monde*, 11/9/1837.

* P. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Guise ou les Etats de Blois, opéra-comique en trois actes et cinq tableaux... », *Le Moniteur Universel*, 12/9/1837, p. 2090.

* J. M...er. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de Guise ou les Etats de Blois, opéra en trois actes et deux tableaux... », *Le National*, 10/9/1837.

* L.P. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Guise ou les Etats de Blois, opéra en trois actes... » [*La Paix*], [septembre 1837]. (Numéro manquant à la B.N.F. ; identifié grâce à une indication ms. sur la coupure même).

* G.—G. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Les Etats de Blois, opéra en trois actes... », *La Presse*, p.1-3.

* J.T. « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de Guise ou les Etats de Blois, drame lyrique en trois actes et cinq tableaux... » *La Quotidienne*, 11/9/1837.

H. Berlioz « Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation de Guise ou les Etats de Bois, opéra en trois actes et en cinq tableaux... », *Revue et Gazette Musicale*, 17/8/1837, p. 414-415.

* Albert Cler. « Théâtre de l'opéra comique. Première représentation de Les Etats de Blois, opéra-comique en trois actes... », *Le Siècle*, 11/9/1837.

* « Théâtres. Théâtre de l'Opéra Comique. Guise ou les Etats de Blois, opéra en 3 actes et cinq tableaux... » (coupure non identifiée n° 5)

* « Théâtre de l'Opéra-Comique. Guise ou les Etats de Blois, drame lyrique en trois actes... » (coupure non identifiée n° 6).