

horizon

Pierre-Alexandre

MONSIGNY

par Arthur **POUGIN**

bleu nuit éditeur

Mooney

la collection *horizons*

*Sortir des sentiers battus, élargir les horizons, découvrir les secrets de toutes musiques, vivre en compagnie de compositeurs, s'imprégner de leur univers humain et artistique, c'est précisément ce qu'offre la collection **horizons** en présentant des monographies de musiciens peu ou mal connus, mais aussi des thématiques jamais abordées.*

Cette collection propose des livres clairs et attractifs écrits par les meilleurs spécialistes, sûrement documentés et illustrés, enrichis d'exemples musicaux et de précieuses annexes.

Ces ouvrages contribueront à la joie comme à l'intérêt de tous : étudiants, professeurs et mélomanes, avides de connaissances et de plaisirs musicaux.

Du même auteur dans cette collection :

120. *Egidio DUNI* avec Jean-Philippe Biojout

Directrice de collection : Anne-France BOISSENIN

Publication originelle : 1908, Lib. Fischbacher, Paris.

Révision, compléments & graphisme : Jean-Philippe BIOJOUT

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays. La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit – photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre – sans le consentement des auteurs, de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de Copie est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

ISSN : 1769-2571 - version numérique.

© bleu nuit éditeur 2025 *www.bne.fr*

Arthur **POUGIN**

**Pierre-Alexandre
MONSIGNY**

collection horizons



Théâtre Nicolet de la Foire Saint-Laurent
à Paris, dessin de 1786.
Musée Carnavalet.

Chapitre I

Aux sources de l'Opéra-Comique

L'Opéra-Comique de la Foire et la naissance de la « comédie à ariettes »

Trois musiciens se partagent l'honneur et la gloire d'avoir fondé chez nous le genre de l'opéra-comique et d'avoir doté la France d'une forme d'art nouvelle et particulière. Pour ne citer que quelques-uns de ceux-ci (*le Déserteur, Richard Cœur de Lion, Joseph, la Dame blanche, le Pré aux Clercs, le Domino noir*), il sera difficile de n'être point frappé de la somme de génie et de talent qu'ils comportent, et de ne point éprouver de la reconnaissance pour leurs auteurs. Du premier coup le public français sut reconnaître l'effort de ces musiciens qui lui procuraient un plaisir encore inconnu, et c'est avec une véritable joie, presque avec enthousiasme, qu'il applaudit aux qualités de grâce, de charme, de tendresse, de chaude inspiration que ceux-ci prodiguaient dans les ouvrages d'un caractère si nouveau qu'ils soumettaient à son appréciation. Ces musiciens s'appelaient Duni, Philidor et Monsigny, et pendant plus de quinze ans ils allaient occuper victorieusement la scène, voyant, à chacune de leurs œuvres, les spectateurs exprimer leur sympathie par leurs applaudissements. Si je ne nomme pas avec eux Grétry¹, bien qu'il ait pris la part que l'on sait à la fortune de l'opéra-comique, c'est qu'il ne vint que dix ans après eux, qu'il n'eut, d'ailleurs avec la supériorité qu'on lui connaît, qu'à suivre leur exemple, mais qu'il ne contribua pas à ce qu'on peut appeler la formation et la création du genre. Et tandis que Duni obtenait d'éclatants succès avec *les deux Chasseurs et la Laitière*,

¹ Cf. MARIE BOBILLIER, *André-Ernest-Modeste Grétry, horizons n°105*, bleu nuit éditeur, 2023.

² Cf. GEORGE EDGAR BONNET & J-PH. BLOJOUT, *François-André Philidor*, horizons n°115, bleu nuit éditeur.

³ Il serait pourtant injuste de ne pas rappeler ici le nom du chanteur Laruette, qui ne se borna pas à montrer sa supériorité scénique dans l'emploi auquel il a laissé son nom, mais qui fut aussi l'un des premiers à se distinguer comme compositeur d'opéras-comiques.

⁴ Cf. ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*.

⁵ A. POUGIN, *Jean-Jacques Rousseau musicien*.

L'Ecole de la jeunesse, les Moissonneurs, que Philidor² triomphait avec *le Maréchal ferrant, le Sorcier, le Bûcheron, Blaise le savetier, Tom Jones, Monsigny* n'avait rien à leur envier avec la vogue de *Rose et Colas, du Roi et le Fermier*, de Félix et du Déserteur.³

L'Opéra-Comique, dont la fondation remonte aux premières années du XVIII^e siècle, n'était à l'origine qu'un petit théâtre comme on en voyait tant aux Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, et, comme tous les autres, ne jouait que pendant la durée de ces foires, c'est-à-dire que pendant quatre ou cinq mois chaque année. Il ne donnait alors que des vaudevilles et des parodies, et il semble bien que ce nom d'Opéra-Comique lui vient précisément de ce qu'il représentait beaucoup de parodies des pièces jouées à l'Opéra, lesquelles devenaient ainsi des opéras véritablement comiques, et prenaient cette qualification.⁴ Ces commencements modestes correspondirent au séjour à l'Opéra d'une troupe de chanteurs bouffes italiens qui, pendant environ dix-huit mois, représentèrent sur ce théâtre toute une série des jolis intermezzi de leur pays, parmi lesquels l'adorable *Serva padrona* de Pergolèse enchantait surtout le public et succita son engouement. J'ai raconté ailleurs la dispute bizarre à laquelle, sous le nom de « Guerre des bouffons », donna lieu la présence de ces chanteurs à Paris⁵.

Monnet, directeur de ce théâtre : son habileté, sa ruse

L'ancien Opéra-Comique de la Foire était alors aux mains d'un homme hardi, intelligent et expérimenté, qui avait le goût des choses du théâtre et qui a laissé un nom dans son histoire. Il s'appelait Jean Monnet, et avait déjà dirigé l'Opéra-Comique pendant une année, de 1743 à 1744, après quoi, dès l'année suivante, ce théâtre avait été supprimé, par suite des persécutions que lui faisaient subir ses grands confrères, l'Opéra, la Comédie-Française et la Comédie-Italienne. Pendant ce temps, Monnet avait acquis de l'expérience en dirigeant deux grandes entreprises dramatiques, l'une à Lyon, l'autre à Londres.



Lorsque de cette dernière ville il revint en 1751 à Paris, l'idée lui vint de faire rétablir à son profit le privilège de l'Opéra-Comique. Il y réussit grâce à de puissantes protections, fit remettre en état la salle de la Foire Saint-Germain, abandonnée depuis plusieurs années, et après avoir réuni un excellent personnel, il rouvrit son théâtre le 3 février 1752. Son succès fut complet, à ce point qu'il songea à faire construire une salle nouvelle à la Foire Saint-Laurent et mit aussitôt ce projet à exécution. Cette salle, charmante, fut élevée en trente-sept jours sous la direction d'Arnoult, machiniste en chef de l'Opéra, la décoration en fut faite par Boucher, et la nouveauté, jointe au soin remarquable dont Monnet entourait ses spectacles, fit courir tout Paris à la Foire.

Les Troqueurs de Vadé et Dauvergne, premier essai d'« opéra-comique »

En ces temps où le répertoire des bouffons italiens affolait Paris, un certain clan de spectateurs, dont l'admiration ne connaissait pas de bornes, ne voulut plus entendre parler que d'intermèdes lyriques et de musique italienne. Monnet, qui avait au plus haut degré le sens de l'actualité, songea bientôt à tirer parti de la situation, avec une certaine rouerie : « Après le départ des bouffons, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire, à peu près dans le même goût, par un musicien de notre nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir avec succès cette carrière ; je lui en fis faire la proposition, et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé, et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine⁶. Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours. Il fallait prévenir la cabale des bouffons ; les fanatiques de la musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auraient pas manqué de faire échouer mon projet. De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde et je fis répandre que j'avais envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui savait le français, et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville, et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce. Feu M. de Curis, que j'avais mis dans la confidence, voulut bien me seconder : la répétition fut faite chez lui par les principaux symphonistes de l'orchestre de l'Opéra et par quatre sujets chantant du premier mérite, qui voulurent bien se charger des rôles. Dans cette répétition, où il y avait peu de monde, et presque tous amateurs de la musique française, les avis furent partagés sur le sort de cette pièce ; ce qui me détermina à en faire une seconde répétition. Elle se lut sur un petit théâtre que j'avais chez moi, par les acteurs de mon

⁶ Vadé prit dans les contes du bonhomme celui intitulé *les Troqueurs*, et il en lit le sujet de sa pièce, à laquelle il donna le même titre.

spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres, qui pour la plupart avaient voyagé en Italie ; ils m'assurèrent tous que la pièce aurait le plus grand succès. Elle fut donc représentée, et quoique jouée et chantée par des acteurs qui ne savaient pas la musique, elle fut généralement applaudie. Les bouffonnistes, persuadés que cette musique avait été faite à Vienne par un Italien, vinrent me complimenter sur l'acquisition que j'avais faite de ce bon auteur, et se confirmèrent encore la grande supériorité de la musique italienne sur la nôtre. Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, je leur présentai M. d'Auvergne comme le véritable Orphée de Vienne. »⁷

⁷ MONNET,
Mémoires.

Comment Monnet put-il décider Dauvergne à écrire la musique d'une pièce destinée au théâtre de la Foire ? C'est là ce qui peut paraître singulier. Car, quoique jeune encore et ayant à peine atteint sa quarantième année, Dauvergne à cette époque était déjà presque un personnage. Il faisait partie de la musique du roi, il avait, comme violoniste, obtenu des succès au Concert spirituel, et s'il n'était pas encore directeur de l'Opéra, il ne laissait pas que d'occuper à ce théâtre une situation considérable par le fait des fonctions de chef d'orchestre qu'il y partageait avec Chéron et Lagarde. De plus, il venait justement de faire à l'Opéra ses débuts de compositeur, et cela d'une façon presque brillante, avec *les Amours de Tempé*, qui, mis à la scène le 7 novembre 1752, n'avait guère obtenu moins d'une quarantaine de représentations, chiffre rare alors. Peut-être Dauvergne considéra-t-il comme une fantaisie sans conséquence, comme une sorte de petite débauche artistique, le fait d'écrire une pièce pour l'Opéra-Comique ? Ce qu'il y a toutefois de curieux, c'est que c'est précisément à cette pièce, simple badinage, d'ailleurs aimable et non sans grâce, qu'il dut surtout son renom de compositeur, bien plus qu'aux ouvrages considérables qu'il composa par la suite et en assez grand nombre pour l'Opéra, et dont aucun ne lui a survécu.

Le subterfuge employé par Monnet réussit de la façon

la plus complète, et *les Troqueurs*, représentés pour la première fois le lundi 30 juillet 1753 et offerts au public comme étant l'œuvre d'un compositeur italien, obtinrent un véritable succès d'enthousiasme ; et ce succès ne fut pas l'affaire d'un instant, car, malgré la révélation que Monnet dut faire ensuite du nom de l'auteur véritable, il se prolongea pendant plusieurs années⁸.

Si j'ai cru utile d'insister au sujet de ce petit ouvrage, dont l'importance par lui-même n'est après tout que secondaire, c'est que son apparition marque une date décisive dans l'histoire de la musique dramatique en France, puisqu'il offre le premier exemple d'une pièce entremêlée de dialogue parlé et de musique nouvelle, de ce qu'on appela alors « comédie à ariettes » et que nous nommons aujourd'hui « opéra-comique ». Quelques critiques qu'on ait pu adresser à ce genre, sous le prétexte qu'il n'est pas naturel de parler et de chanter tour à tour⁹, il n'en est pas moins vrai qu'il dure depuis, qu'il a fait la gloire de nos musiciens, la joie de millions de spectateurs, et qu'il n'est pas près de disparaître, en dépit des sarcasmes dont on souvent prétendu l'accabler. Il faut aussi constater un fait assez singulier longtemps méconnu : c'est que le livret de Vadé, qui est écrit en vers, ne contient pas seulement de la musique nouvelle, mais aussi quelques airs de vaudevilles connus, des « ponts-neufs ». Ceci était peut-être une petite concession faite aux habitudes du public. Il va sans dire que Vadé a dû, pour le transporter à la scène, édulcorer le conte de La Fontaine, dont la liberté, malgré les coutumes égrillardes du XVIII^e siècle, eût pu sembler tout de même excessive. Il s'en tira adroitement, et de façon très plaisante. Quant à la partition de Dauvergne, elle est fort agréable, alerte et vivante, très franche d'allure et bien en scène¹⁰.

On peut s'étonner que malgré le succès des *Troqueurs*, Monnet ait attendu plus de sept mois pour renouveler un essai qui lui avait si bien réussi. Ce n'est pourtant que le 9 mars 1754 qu'il offrit à ses spectateurs un second ouvrage du même genre : *Bertholde à la ville*, par Anseume

⁸ Le spectacle de la première représentation comprenait, avec *les Troqueurs*, *le Suffisant de Vadé*, et *la Coupe enchantée de Rochon de Valette* et son frère Rochon de Chabannes.

⁹ Est-il plus naturel de parler en vers, comme dans la tragédie et la comédie poétique, ou de chanter constamment, comme dans l'opéra ? Le théâtre n'est qu'un composé de conventions, qu'il faut bien accepter, sous peine de le rendre impossible.

¹⁰ Quoi qu'en dise Fétis, qui assurait qu'elle n'était « pas forte ».

pour les paroles et le marquis de Lasalle pour la musique. Anseaume, alors souffleur et répétiteur à l'Opéra-Comique, comme il devait l'être plus tard à la Comédie-Italienne, se montra librettiste ingénieux en fournissant par la suite à nos compositeurs les livrets amusants de nombreux ouvrages dont plusieurs, comme *les Deux Chasseurs et la Laitière*, *le Soldat magicien*, *le Tableau parlant*¹¹, etc., obtinrent d'énormes succès. Quant au marquis de Lasalle d'Offemont, c'était, quoique militaire, un amateur passionné de musique et, comme on le voit, un amateur pratiquant.

¹¹ Cf. MARIE BOBILLIER, *André-Ernest-Modeste Grétry*.

Lutte de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne sur le terrain musical

Il ne semble pas toutefois que *Bertholde à la ville* ait produit une sensation bien vive. Mais le moment n'était pas éloigné où décidément le genre des « pièces à ariettes » allait s'établir solidement, et cela non pas seulement à l'Opéra-Comique, mais aussi à la Comédie-Italienne, qui, emboîtant le pas de celui-ci, se préparait à suivre avec agilité son exemple¹². Et c'est surtout, tout d'abord, par des traductions, ou plutôt des adaptations des intermèdes donnés avec tant de succès à l'Opéra par les bouffons italiens, que ces deux théâtres engagèrent pendant quelque temps une sorte de lutte. Ce répertoire fut pour eux une mine précieuse autant qu'abondante, dans laquelle ils puisaient à pleines mains. C'est l'Opéra-Comique qui ouvrit le feu sous ce rapport en donnant, le 20 juillet 1754, *le Chinois poli en France*, qu'Anseaume avait imité d'*il Cinese rimpatriato*. La Comédie-Italienne y répondit trois semaines après par un vrai coup de partie, en donnant à son tour, le 14 août, *la Servante maîtresse*, que l'avocat Baurans avait traduite exactement de *la Serva Padrona*¹³. L'apparition en français du délicieux chef-d'œuvre de Pergolèse fut, on peut le dire, un véritable événement parisien, qui ameutait le public et fit tourner toutes les têtes. C'est qu'aussi, à la valeur de l'œuvre s'ajoutait celle des interprètes, qui n'étaient autres que

¹² On peut mettre en parallèle la convoitise qu'engendra l'énorme succès de « l'opérette » d'Offenbach au XIX^e siècle. Cf. J-PH. BLOJOUT, *Jacques Offenbach, horizons n°66*, bleu nuit éditeur, 2019, p.97.

¹³ Cf. PATRICK BARBIER, *Giovanni Battista Pergolesi*, horizons n°120, bleu nuit éditeur, 2024, pp.74-79.

Rochard et cette séduisante Mme Favart, l'enfant justement gâtée des spectateurs de la Comédie-Italienne, qu'elle charmait chaque soir par son talent plein de grâce et d'une saveur si originale. Or, ils n'étaient pas seulement des comédiens d'un ordre exceptionnel ; excellents musiciens tous deux, ils chantaient de façon exquise et mettaient en toute sa valeur, dans les rôles de Pandolphe et de Zerbine, l'exquise musique de Pergolèse.

On peut placer l'immense succès de *la Servante maîtresse* en regard de celui des *Troqueurs*, auquel il n'eut rien à envier. 190 représentations suffirent à peine à satisfaire l'empressement et la curiosité du public, qui, de plus en plus, prenait goût à la musique et allait faire la fortune des pièces à ariettes. L'Opéra-Comique en ce moment se laissait devancer, car la Comédie-Italienne, affriandée sans doute par des résultats qui avaient dépassé ses espérances, ne perdait pas son temps et donnait coup sur coup deux autres ouvrages, avec lesquels elle voyait presque se renouveler la vogue étonnante de *la Servante maîtresse*.

L'un, représenté le 12 février 1755, était *le Caprice amoureux ou Ninette à la cour*¹⁴, dont le poème, œuvre élégante de Favart, était comme une sorte de contre-partie de celui d'un des intermèdes italiens, *Bertoldo in corte*, sur la musique duquel il était ajusté ; l'autre, qui fut joué le 31 mai suivant, était *le Maître de musique*, traduction exacte d'*il Maestro di musica* de Pergolèse due, comme on vient de le voir, à Baurans, qui ne fut pas moins heureux à cette seconde tentative qu'à la première.

On fit fête à ces deux ouvrages et à leurs interprètes, lesquels étaient encore Rochard et Mme Favart.

Et voici qu'au mois de juillet 1755 l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne, se rencontrant dans la même idée, donnent, à quinze jours de distance, la même pièce, portant le même titre et provenant de la même source, *la Zingara*, et la faisant traduire chacun de leur côté sous le nom de

¹⁴ Cf. A. POUGIN & J-PH. BLOJOUT, *Egidio Duni, horizons n°120, bleu nuit éditeur.*

Mme Favart
dans le rôle-titre
de *Ninette*.
Photo DR.



la Bohémienne. La traduction de l'Opéra-Comique, faite assez maladroitement par un certain Moustou, resté fort obscur, fut jouée le 14 juillet ; celle de la Comédie-Italienne, due à Favart, parut le 28 du même mois. La première n'eut que peu de succès et fut complètement éclipsée par la seconde, où Mme Favart trouva encore le moyen de réunir tous les suffrages, ainsi que nous l'apprend le *Mercur*.

L'Opéra-Comique donne alors deux ou trois autres pièces « mêlées d'ariettes », mais qui n'étaient plus des traductions directes d'ouvrages italiens, quoique, nous apprennent les chroniqueurs, ces ariettes fussent « parodiées », ce qui veut dire que les paroles étaient faites pour la musique et ajustées sur elle. Ces pièces étaient *les Amants trompés*, d'Anseaume et Marcouville (juillet 1756), *le Diable à quatre* (19 août 1756), que Sedaine avait imité d'une farce anglaise très populaire à Londres, et *la Fausse Aventurière*, d'Anseaume et Marcouville (22 mars 1757). Il est probable que pour ces ouvrages on choisissait, toujours dans les intermèdes italiens, les morceaux qui avaient fait le plus de plaisir au public et qu'on savait devoir lui plaire encore, et qu'on les intercalait ainsi selon les situations¹⁵. Toutefois, ce n'était point sans qu'on n'y plaçât, de temps à autre, quelques airs nouveaux. On sait ainsi, pertinemment, que Philidor, entre autres, écrivit deux ou trois morceaux pour *le Diable à quatre*, et que le quatuor final de *la Fausse Aventurière* était dû à Larulette.

Les compositeurs français commencent à se faire jour

Mais enfin, avec l'année 1757 le temps des traductions, des adaptations et des pastiches de toute sorte est décidément passé¹⁶. Le répertoire des bouffons italiens, épuisé jusqu'à sa dernière note, on pourrait dire jusqu'à son dernier soupir, n'a plus rien à offrir à ceux qui ont si largement profité de ses richesses, et ne peut plus leur rendre aucun service. Cependant, le public, à qui l'on a donné le goût de la musique, réclame de la musique ; il

¹⁵ C'est ce que Scribe fera volontiers pour ses pièces du Gymnase et du Vaudeville, où il ne se gêna pas pour placer, selon les situations, jusqu'à de grands morceaux d'ensemble tirés des ouvrages qu'il avait donnés lui-même à l'Opéra-Comique, en compagnie d'Auber ou d'autres musiciens.

¹⁶ Si ce n'est que, le 8 octobre 1759, la Comédie-Italienne donnera encore, sous le titre de *la Femme orgueilleuse*, une traduction de *la Donna superba*, faite, dit-on par Sodi.

¹⁷ Cf. A. POUGIN & J-PH. BLOJOUT, *Egidio Duni*, horizons n°120, bleu nuit éditeur.

s'est si bien enthousiasmé pour les pièces à ariettes qu'il ne veut plus entendre parler d'autre chose ; coûte que coûte, il faudra bien s'efforcer de le satisfaire. C'est ici que le rôle de l'Opéra-Comique va prendre de l'importance. Monnet, qui comprend les désirs de ce public et qui n'a plus sans doute Dauvergne à sa disposition, cherchera des musiciens, et comme il est intelligent et obstiné, il en trouvera. Tout d'abord il s'adresse à Duni¹⁷, alors attaché à la cour de don Philippe, duc de Parme, en qualité de compositeur, et qu'il sait désireux de venir en France ; Duni ne se fait pas prier, arrive aussitôt et écrit la musique du *Peintre amoureux de son modèle*, qui obtient un succès très vif. Puis il songe qu'il a dans sa troupe Laruette, qui s'est exercé déjà dans divers morceaux et qui ne demande aussi qu'à se produire. Laruette commence par composer, en collaboration de Duni, *le Docteur Sangrado*, dont Anseaume avait tiré le livret d'un épisode de *Gil Blas*, après quoi il fait jouer, seul, *l'Heureux Déguisement*, *le Médecin de l'amour* et *Cendrillon*. Et enfin, voici que surgissent deux musiciens qui, à un mois de distance, vont faire avec éclat leur début de compositeur dramatique et se préparer une carrière glorieuse. Ces deux musiciens, qu'attend un avenir si brillant, sont Monsigny, qui aborde la scène le 7 février 1759 avec *les Aveux indiscrets*, et Philidor, qui se présente au public le 9 mars suivant avec *Blaise le savetier*, deux ouvrages qui, du premier coup, mettent en évidence leurs auteurs et sont la promesse de toute une série de petits chefs-d'œuvre qui feront la fortune du théâtre et la joie des spectateurs.

J'ajouterai ici une remarque utile à faire au point de vue général, en ce qui touche le genre même de l'opéra-comique tel que nous allons le voir prospérer et s'épanouir entre les mains de ses créateurs, et pour expliquer le mélange de dialogue et de chant qui le caractérise. Ce qu'il faut établir, c'est que ce fut une des conditions même de sa naissance. En effet, à l'époque dont il est question, c'était déjà beaucoup qu'un théâtre « subalter-

ne » s'arrogeât le droit de représenter des pièces où la musique prenait un rôle important. L'Opéra, être omnipotent et fort de ses privilèges, qui naguère avait pu interdire à Molière d'avoir plus de six musiciens dans son orchestre, n'aurait certainement pas permis à une scène « foraine » de jouer des ouvrages tout en chant. Aussi, lorsque l'Opéra-Comique, et avec lui la Comédie-Italienne, s'avisèrent de faire traduire et de représenter ainsi transformés les intermèdes des bouffons, ce fut, pour l'un et pour l'autre, à la condition de supprimer les récitatifs de ceux-ci et de les remplacer par un dialogue parlé. De là, la forme adoptée par la suite pour les opéras-comiques purement français et ce mélange si typique, qui d'ailleurs a été adopté même en Allemagne, où les opéras de Lortzing et de quelques autres, et jusqu'au *Freischütz* de Weber, ont été conçus dans ces conditions et entremêlés de dialogue, tout comme nos ouvrages français.

