

La destinée du *Nouveau Don Quichotte*, opéra-comique de Stanislas Champein, d'après le fonds de l'ancien Théâtre des Arts

Patricia-Courché SAVARIT

À la fin du XVIII^e siècle, dans le contexte révolutionnaire, les destinées de Champein, compositeur d'opéra-comique, et du *Nouveau Don Quichotte*, un de ses ouvrages à succès, passent par la ville de Rouen. L'examen attentif des sources de l'ouvrage conservées à Rouen conduit à une étude généalogique des différents documents ainsi qu'à une étude physiologique de l'œuvre au cours de ses différentes représentations. Dans un premier temps, nous replacerons l'œuvre dans son contexte : après une courte biographie du compositeur, nous évoquerons les circonstances de la création et l'accueil du public. Dans un second temps, nous livrerons une première approche généalogique des sources rouennaises ainsi que nos premiers résultats d'analyse.

Stanislas Champein (1753-1830)

Stanislas Champein est un compositeur, actif de la fin de l'Ancien Régime jusqu'à la Restauration. Né le 19 septembre 1753 à Marseille, il est originaire d'une famille modeste dont le père est tailleur d'habits. À treize ans, il est déjà chef de chœur à Pignans, en Provence, et commence à écrire de la musique religieuse. Il arrive à Paris avec la volonté de se faire connaître à la cour en 1776, année qui marque son premier succès. En effet, il réussit à faire jouer, à la Chapelle Royale de Versailles, son grand motet *Dominus regnavit*, à la messe du roi et à la messe de la reine en juillet 1776. C'est pourtant dans un tout autre domaine que, dès 1779, il commence une carrière

de compositeur en se consacrant à l'opéra-comique. Et deux ans plus tard, le 23 janvier 1781, il crée son plus grand succès, *La Mélomanie* (paroles de Grenier¹), représenté sur de nombreux théâtres en France et à l'étranger. D'après les archives de la S.A.C.D.², *La Mélomanie* est l'ouvrage le plus joué sur les théâtres de province entre 1794 et 1796 avec 524 représentations, devant *L'Épreuve villageoise* d'André-Ernest-Modeste Grétry³, et il est donné à Rouen jusqu'en 1829⁴. Parmi les succès nationaux de Champein, de la fin de l'Ancien Régime jusqu'à la fin de la Révolution, les ouvrages joués à Rouen sont les suivants : *Le Baiser ou la Bonne fée* (livret de Jean-Pierre Claris de Florian, 1781⁵), *Le Poète supposé ou les Préparatifs de fête* (livret de Pierre Laujon, 1782), *Les Amours de Bayard* (texte de Jacques-Marie Boutet de Monvel, 1786), *Les Dettes* (paroles de Nicolas Forgeot, 1787) et *Le Nouveau Don Quichotte* (livret de Thomas-Charles-Gaston Boissel de Monville, 1789).

La Révolution éloigne Champein de Paris pendant une dizaine d'années. Déjà venu à Rouen en 1784, il est de nouveau accueilli par la capitale normande entre les années 1792 et 1794. Différents indices témoignent en effet de sa présence à Rouen. Il s'agit tout d'abord d'une mention autographe découverte sur la partition manuscrite de *l'Hymne à Dieu*⁶ : « Mon séjour à Rouen comité révolutionnaire de la section de 1792 ». Deux années plus tard, le 22 pluviôse an II (10 février 1794), Champein crée à Rouen sur le Théâtre de la Montagne, *Les Deux prisonniers ou La fameuse journée*, un drame lyrique en trois actes sur des paroles de Joseph Martin. L'ouvrage est très bien reçu par la critique rouennaise :

L'auteur de la musique de *la Mélomanie* n'a pas été oublié dans l'expression des gages de l'assentiment des spectateurs. Plusieurs morceaux de détail, mais spécialement les chœurs des 2^e & 3^e actes

1. Cet auteur demeure inconnu à ce jour ; différentes hypothèses sont toutefois énoncées : voir P. Courché, *Stanislas Champein et l'opéra-comique à Rouen pendant la période révolutionnaire*, thèse de doctorat, en cours.

2. Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

3. Voir Marie-Claire Le Moigne-Mussat, « L'activité lyrique des théâtres en province (1794-1796) », *Le Tambour et la harpe : œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Paris, Du May, 1991, p. 57-79.

4. Voir Charles Vauclin, *Histoire du Théâtre-des-Arts*, manuscrit autographe (Rouen : Bibliothèque municipale, ms. g. 91).

5. La date indiquée après chaque auteur du livret est l'année de création de l'œuvre à Paris.

6. Chant patriotique sur des paroles de Pierre-François Réal (1757-1834). Partition conservée à la Bibliothèque nationale de France au Département de la Musique.

ont offert le trait du cachet de l'art. Champein a justifié sa réputation ; il s'est montré toujours digne de lui même, & le génie qui l'anime n'a point démenti ses talents⁷.

La deuxième critique, parue quatre jours plus tard, se montre encore plus élogieuse :

L'ouverture, le duo du premier acte, le chœur final du deuxième, dans lequel le coryphée fait sentir à un si haut degré la poésie de la musique, l'air *vivre libre ou mourir*, & le duo bouffon du même acte, le trio qui ouvre le troisième, le chœur qui le termine, & plusieurs autres morceaux de détail, dont la facture décelle un grand maître, la chaleur, la véhémence & la sensibilité du style musical & rythmique de cet ouvrage, &c., &c. font le cachet des talents de Champein, assurent à sa composition un rang digne de son auteur parmi les chefs d'œuvres qui honorent le plus la chorégraphie & la musique⁸.

La présence de Champein à Rouen est encore attestée par une lettre qu'il adresse à la Société populaire de Rouen, publiée dans le *Journal de Normandie* le 30 pluviôse an II (18 février 1794). Il y remercie la Société populaire d'avoir accepté son offre de lui composer un hymne :

Lettre de Champein à la Société populaire & républicaine de Rouen.

Citoyens, je viens remercier la société populaire & républicaine de Rouen d'avoir accepté l'offre que je lui ai faite de composer un hymne spécialement affecté à cette société, &c. [...]

Les preuves honorables que j'ai recues de toutes les autorités constituées de cette grande cité, ont agrandi mon imagination. Je me dévoue entièrement à la commune de Rouen ; je lui consacre mes faibles talents autant qu'ils pourront lui être utiles & agréables⁹.

Durant son séjour à Rouen, Champein s'est montré engagé et ses activités pourraient même lui avoir servi de tremplin pour une carrière politique et administrative. En effet, on le retrouve en 1796 président du département du Rhin-et-Moselle, puis sous-préfet à Bonn. Il demeure Outre-Rhin jusqu'en 1804. À son retour à Paris, il cherche à faire représenter ses ouvrages, ceux d'avant la Révolution, mais aussi

7. *Journal de Normandie*, 24 pluviôse an II (12 février 1794), n° 54, p. 128.

8. *Journal de Normandie*, 28 pluviôse an II (16 février 1794), n° 58, p. 144.

9. *Journal de Normandie*, « Extrait du procès-verbal de la Société populaire & républicaine de Rouen. Séance du 28 pluviôse, l'an 2^e de la république, une, indivisible & impérissable », 30 pluviôse an II (18 février 1794), n° 60, p. 151.

des créations ; toutefois, le succès n'est plus au rendez-vous. Auteur de quelque soixante-dix opéras – dont seuls la moitié ont été exécutés – il mourra en 1830 dans la misère.

Le Nouveau Don Quichotte

Le Nouveau Don Quichotte est créé le 25 mai 1789 sur la scène du Théâtre de Monsieur à Paris, qui a lui-même ouvert en janvier de la même année. Ce nouveau théâtre réunit trois hommes, tous trois issus de l'entourage de la reine Marie-Antoinette et diversement intéressés par l'exploitation d'un théâtre italien à Paris. Il s'agit de Léonard¹⁰, coiffeur de la reine (administrateur du théâtre), Giovanni Battista Viotti, violoniste et compositeur italien, bien introduit dans le milieu aristocratique parisien (directeur artistique) et le comte de Provence, frère de Louis XVI (qui donne son nom au théâtre). Rappelons qu'avant 1791, sous le régime des privilèges, un théâtre ne disposait d'aucune liberté quant au choix des genres qu'il voulait représenter ; ainsi, le privilège qui fut accordé au Théâtre de Monsieur en limita-t-il le répertoire aux *opere buffe* italiens, aux parodies en français et aux comédies¹¹ :

THÉÂTRE DE MONSIEUR.

Ce spectacle dont le privilege a été accordé par MONSIEUR, a ouvert le 26 janvier 1789. Il est formé par une Compagnie d'Actionnaires dont quatre membres ont été choisis par MONSIEUR pour en administrer les divers départemens.

On y représente les *Opéra Bouffons-Italiens*, des *Opéras-Comiques-François*, traduits, imités ou seulement parodiés sur Musique Italienne, & des Comédies de toute espece.

Le Public paraît encourager infiniment ce Spectacle naissant, que l'Administration, les Auteurs & les Sujets s'efforcent de soutenir par des soins & un zele infatigable. Dans les circonstances fâcheuses que nous avons éprouvées, aucun autre Théâtre n'a réuni un aussi grand nombre de spectateurs¹².

Alors qu'il était supposé ne jouer que des opéras italiens ou parodiés de l'italien, le Théâtre de Monsieur – qui voulait exploiter les

10. Léonard-Alexis Autié, dit Léonard.

11. Alessandro Di Profio, *La révolution des bouffons : l'opéra italien au Théâtre de Monsieur 1789-1792*, Paris, CNRS Éditions, 2003, p. 42-52.

12. *Les spectacles de Paris, ou Calendrier historique & chronologique des Théâtres*, Paris, Veuve Duchesne, 1790, p. 159.

trois genres : opéra italien, opéra français et comédie – « éludoit la loi en supposant que des opéras originaux étoient parodiés. C'est ainsi qu'il joue *l'Isle enchantée*, de M. Bruni ; & *le nouveau dom Quichotte* de M. Champein¹³. » Pour permettre l'accès d'un opéra-comique français à la nouvelle scène parisienne, il fallait agir frauduleusement ; *le Nouveau Don Quichotte* fut donc annoncé au public comme appartenant au genre de la parodie – c'est-à-dire un livret français joué sur une musique italienne – et sous le pseudonyme Zaccharelli, compositeur italien qui n'a, en réalité, jamais existé¹⁴. Deux années plus tard, la tricherie est dévoilée :

À l'occasion de la reprise de l'opéra de Stanislas Champein en mai 1791, alors que les privilèges avaient été abolis, la *Chronique de Paris* souligna : « On vient de mettre au théâtre de Monsieur le *Nouveau Don Quichotte* : la musique est de M. Champein qui, sous le régime des privilèges, avoit été obligé de se cacher sous le nom de Zaccharelli. Le succès de cet ouvrage, auquel on a fait beaucoup de changemens, a été complet¹⁵ ».

Le Nouveau Don Quichotte a été joué pour la première fois sur le Théâtre de Rouen le 30 novembre 1789. Le compte rendu publié par le *Journal de Normandie* le 2 décembre 1789 en résume l'intrigue puis en fait la critique :

Le nouveau Don Quichotte aime Claire, sa pupille, qu'il a enfermée dans un château où, pour lui plaire, il affecte la valeur d'un chevalier. Dorlis, jeune homme aimé de Claire, & secondé par Crispin, son valet, profite de cette manie ridicule pour l'amener au consentement qu'il désire. Il le défie à un combat à tout ou rien. Il faut bien que Don Quichotte l'accepte. L'amant est vainqueur, & rendu maître de sa vie, il se borne à demander la main de Claire, qui lui est accordée. Ce fonds est très-léger ; mais les détails gais & piquants qu'il renferme ont fait le plus grand plaisir. On a beaucoup ri du jeu de théâtre où Crispin s'est caché dans un tronc d'arbre pourri, pour n'être point aperçu du tuteur, & où celui-ci, dans un accès de valeur chevaleresque, veut percer l'arbre de part en part. On sent bien que Crispin n'attend pas le coup : Il se sauve entre la pupille & le tuteur,

13. *Chronique de Paris*, 13 septembre 1790, p. 1021, cité par Alessandro Di Profio, *op. cit.*, p. 85.

14. Le nom du compositeur italien Niccolò Zingarelli, compositeur pour l'Académie royale de musique d'une *Antigone* (1790, livret de Jean-François Marmontel), a peut-être influencé le choix du pseudonyme.

15. Alessandro Di Profio, *id.*, p. 85, citant la *Chronique de Paris*, 14 mai 1791, p. 535.

qui ne manque pas de le prendre pour un culbuteur jaloux de sa valeur. Quant à la Musique, c'est une des plus heureuses productions de M. Champein. Les morceaux d'ensemble sont pleins d'effets agréables et dramatiques, le chant est rempli de grâce & de fraîcheur. On ne sauroit trop admirer le parti qu'il a su tirer de son orchestre. Les accompagnements sont riches et ingénieux. Enfin cet ouvrage est digne de la *Mélomanie* production charmante du même auteur et qui conserve depuis si longtemps tout le charme de la nouveauté.

On a applaudi avec transport un charmant trio & le superbe finale du dernier acte. Nous reviendrons sur cet Ouvrage¹⁶.

De leur côté, les acteurs ne sont pas en reste et le *Journal de Normandie* relate trois jours plus tard leur prestation :

L'espace nous a manqué dans notre dernier N^o, pour rendre justice aux Acteurs qui ont représenté le *Nouveau Don Quichotte*. M. Fleury, dans le rôle de ce personnage, a saisi le point juste entre la *charge* & la *caricature* ; il s'est constamment montré rempli de l'esprit du rôle, & a mérité les plus justes applaudissements. Les rôles de Crispin & de Dorlis ont été fort bien rendus par MM. Brice & Paulin, & mesdames Grenier & Guérin ont fait plaisir dans ceux de l'Amoureuse & de la Soubrette¹⁷.

Les sources du *Nouveau Don Quichotte* : première approche généalogique

La destinée du *Nouveau Don Quichotte* commence par le vol de la partition originale, un manuscrit autographe. Quelques années plus tard, Champein relate cette anecdote :

Le jour de la première représentation du *Nouveau Don Quichotte*, ma partition me fut volée en moins de 3 mn, au trou du souffleur, que je quittai ce seul instant. Immédiatement après le spectacle, on fit les plus grandes recherches ; l'on questionna tout le monde, mais inutilement, je ne retrouvai plus mon manuscrit. Il fallut en tirer un autre, d'après les rôles et les parties d'orchestre. Les malheureux qui me volèrent ma partition, en tirèrent des copies, qu'ils vendirent à leur profit, le plus cher qu'ils purent [etc ...]¹⁸.

16. *Journal de Normandie*, 2 décembre 1789, p. 446.

17. *Journal de Normandie*, 5 décembre 1789, p. 452.

18. Champein (Stanislas), *Le Nouveau Don Quichotte*, Paris, l'Auteur, [1795-1797], p. [III].

De nombreuses copies manuscrites circulèrent donc en France ; on en retrouve aujourd'hui à Avignon, Lille, Montpellier, Marseille, Paris et Rouen, ainsi qu'à l'étranger, notamment en Allemagne et en Belgique. Copies à partir de l'original, puis copies de copies, ces sources constituent un véritable imbroglio en cours de dénouement. C'est sans doute pour mettre un terme à toutes ces contrefaçons que Champein édite le *Nouveau Don Quichotte* à compte d'auteur. Une circulaire de Nicolas-Étienne Framery¹⁹ aux entrepreneurs de spectacles, les informant de la publication de l'œuvre, permet de proposer une première datation de cette édition. Il y est en effet question du passage de l'acteur Jean-Blaise Martin²⁰ du Théâtre Feydeau (Théâtre de Monsieur) au Théâtre Favart ; or, ce changement ayant eu lieu en mai 1795²¹, nous pouvons en conclure que l'édition est postérieure à 1795. L'étude biographique dévoile la présence de Champein en Rhin-et-Moselle dès le mois de septembre 1797²² ; or, d'après une lettre datée du 10 ventôse an V [28 février 1797]²³, il est encore à Paris au début de cette même année. Le recoupement de ces indices permet d'avancer que le *Nouveau Don Quichotte* a été publié entre mai 1795 et septembre 1797, cette fourchette restant à affiner. Peu d'exemplaires de cette édition sont aujourd'hui localisés : deux sont conservés à Paris, un à Dijon et un autre à Rouen ; à l'étranger, on en dénombre quatre, répartis entre l'Angleterre (1), la Suède (1) et les États-Unis (2). Enfin, un extrait de musique autographe subsiste : il s'agit du récitatif de Manquinados (rôle du nouveau Don Quichotte),

19. Nicolas-Étienne Framery (1745-1810), Agent général des auteurs dramatiques et homme de lettres rouennais, il est surtout connu pour son implication dans la défense de l'opéra italien. Il est notamment le traducteur du *Barbiere di Siviglia* de Paisiello créé à Saint-Petersbourg en 1782 et qui, grâce à cette traduction, connaît un destin national commençant par des représentations à Trianon (17 septembre 1784), Versailles (28 octobre 1784), puis Rouen (21 novembre 1785).

20. (Nicolas)-Jean-Blaise Martin (1768-1837), baryton.

21. Olivier Bara, « Influence des emplois sur la dramaturgie d'opéra-comique : le couple Elleviou-Martin, ou l'âge d'or de la comédie », colloque *L'opéra-comique à l'époque de Boieldieu (1775-1834)*, organisé par Michel Noiray (CNRS) et Patrick Taïeb (Université de Rouen, Institut Universitaire de France) au Théâtre des Deux Rives, Rouen, 15-17 mars 2001 (actes à paraître).

22. Stanislas Champein, *Lettres autographes*, « Lettre à François-Neufchâteau », [Bonn], 29 et 30 fructidor an V [15 et 16 septembre 1797], Paris, BnF, l.a. 39-83.

23. Stanislas Champein, *Lettres autographes*, « Lettre au Général [Turreau ?] », Paris, 10 ventôse an V [28 février 1797], Paris, BnF, l.a. 39-83.

absent de toutes les sources consultées jusqu'à présent, en dehors du livret publié en 1790²⁴.

Les sources rouennaises : premiers résultats d'analyse

L'ensemble des manuscrits autographes et des éditions originales de Champein sont conservés à Paris à la BnF, Département de la Musique. En province, c'est à la Bibliothèque municipale de Rouen que l'on trouve le plus grand nombre de sources : dix partitions et matériels provenant du fonds de l'ancien Théâtre des Arts, représentatifs des neuf œuvres de Champein les plus jouées²⁵. Au sein de cet ensemble, *Le Nouveau Don Quichotte* est le seul opéra pour lequel deux matériels distincts existent, ce serait même le seul opéra dans ce cas pour l'ensemble du fonds de l'ancien Théâtre. Deux matériels, donc deux cotes, que nous appelons ici source A² et source B ; la première est un exemplaire de l'édition originale accompagné de parties séparées manuscrites, la seconde est entièrement manuscrite et comprend également une partition et des parties séparées. Le tableau qui suit donne une description de ces deux sources.

L'analyse de ces différents documents fournit de nombreuses informations alimentant notre étude généalogique (voir Tableau n°1).

La source B – une des nombreuses copies manuscrites qui ont circulé entre les différents théâtres – offre, sur la partition, de multiples mentions manuscrites ajoutées au crayon noir : il s'agit de mentions de tempo et d'expression (*larghetto*, *andante moderato*, serré, etc.). On y trouve également des groupes de pages pliées en deux, cousues et épinglées, supprimant des numéros, complètement ou en partie, comme c'est le cas du trio de l'acte II. De nombreuses collettes suppriment des mesures, en ajoutent d'autres, des folios sont découpés, d'autres sont ajoutés. Ces différentes interventions semblent être en partie des modifications autographes, la partition étant complétée par un copiste. Ces modifications sont identiques ou quasi-identiques à la partition gravée. B est-elle la copie originale réalisée suite au vol de la partition autographe et que Champein aurait pu lui-

24. Thomas-Charles-Gaston Boissel de Monville, *Le Nouveau Don Quichotte*, musique de Stanislas Champein (Nantes : Brun aîné, 1790). Une seconde édition du livret existe : *idem*, Nantes, Bruxelles, Boubiers, 1792.

25. Voir *infra* p. 1-2, liste des œuvres représentées à Rouen, auxquelles il faut ajouter : *Les Trois hussards* (1804) et *Menzikoff et Foedor ou Le fou de Bérézoff* (1808).

même apporter à Rouen, ou bien une des nombreuses copies contrefaites ?

Tableau n° 1 : Les sources rouennaises du *Nouveau Don Quichotte*²⁶.

A ²	Th. 397	1 partition gravée	Paris, l'Auteur, [s.d.], 244 p. (postérieure à 1795)	après 1795
		12 parties séparées ms	4 GF : vl 1, vl 2, b, cb 8 PF : vl 1, vl2, vla, b, fl1&2, hb1&2, cor 1 & 2, bsn 1&2	1800- 1820/30
B	Th. 165	1 partition ms 2 vol.	vol. 1 : Acte I vol. 2 : Acte II	---
		14 parties séparées ms (GF)	14 GF : vl1, vl 2, vla, fl1&2, hb 1, hb 2, cl 1&2, bsn, cor 1, cor 2, tr 1, tr 2, trb, basso <i>serpent</i> + 1 f. (vl 1)	ca 1790 ca 1797

Quant aux parties séparées (hormis celle du trombone), elles sont toutes de la même main de copiste, mises à part les biffures et annotations diverses, et les collettes y abondent. Par ailleurs, des noms d'interprètes figurant le plus souvent sur la couverture, tel « Joliveau » sur la partie de premier violon ou « del Signor Carlo » sur celle de deuxième violon, situent le matériel vers 1790²⁷. Toutefois, la présence de parties séparées de trompettes pourrait placer le matériel vers 1797. Si l'on suit l'exemple de la Comédie-Italienne (Opéra-Comique) à Paris, ce n'est en effet qu'à partir de cette date que l'on y

26. Abréviations : GF (grand format), PF (petit format). Nomenclature des instruments : vl (violon), vla (alto), b (basse), cb (contrebasse), fl (flûte), hb (hautbois), bsn (basson), cl (clarinette), tr (trompette), trb (trombone).

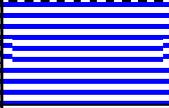
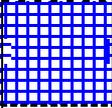
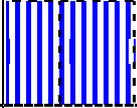
27. Voir Joann Élard, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Haute-Normandie, tome I, Bibliothèque municipale de Rouen, volume 1, fonds du Théâtre des Arts (xviii^e-xix^e siècles)*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, n° 323, 2004.

trouve des parties autonomes de trompettes, c'est-à-dire des parties indépendantes des parties de cor qu'elles avaient auparavant l'habitude de doubler. Cependant le modèle parisien ne s'appliquant pas systématiquement à la province, nous ne pouvons utiliser cet élément qu'avec réserve.

La source A² est caractérisée par une grande quantité d'annotations diverses. Un relevé minutieux de celles-ci, renforcé par l'étude des graphismes et considérant les différents types de crayons utilisés, détermine trois niveaux d'intervention : une main « a » au crayon rouge, une main « b » au crayon noir et une main « c » à l'encre. Les premiers résultats d'analyse permettent d'avancer que la main « a » est antérieure à la main « c ». Les parties séparées sont, elles aussi riches d'éléments précieux pour la généalogie, notamment pour la datation des sources. Les quatre parties séparées (au grand format) portent des noms d'interprètes : « Manyer », « Ribart », « Jacqmin », etc., tous musiciens de l'orchestre du Théâtre des Arts vers les années 1820-1830²⁸. Enfin, une date précise est mentionnée sur la partie de basse du lot des parties séparées au petit format « rouge » : 1821. Le dépouillement des annonces « Spectacles » du *Journal de Normandie* parues à cette période devrait préciser notre datation.

Les sources rouennaises du *Nouveau Don Quichotte* ont donc vécu des transformations successives. L'analyse des multiples éléments énumérés ci-dessus, relevés sur chacune des sources B (partition et parties séparées) et A² (dont seule la partition a été examinée) permet de définir des ensembles de corrections qui ont les mêmes caractéristiques et qui pourraient constituer plusieurs versions de représentation distinctes (voir Tableau n°2). Celles-ci sont numérotées de 1 à 2 ou 3 selon chaque document étudié : B(p)1, B(p)2, B(p)3, B(ps)1, B(ps)2, A²1, A²2 et A²3. S'il existe un état original de la source A² – que nous nommons A (édition originale) – nous ne connaissons pas celui des sources B à cause des nombreuses pages qui ont été découpées. En tenant compte d'éventuelles correspondances, on peut d'ores et déjà affirmer que six à huit portraits de l'œuvre sont possibles. Nous les présentons dans le tableau n° 2, reflet d'une œuvre aux multiples visages.

28. Voir Joann Élar, *Catalogue des fonds musicaux*, op. cit.

ACTE II	Livret 1790	B (p)			B (ps)		A	A ²		
		1	2	3	1	2		1	2	3
<u>Scène 1</u> dialogue	1/4 sc. 2									
<u>Scène 2</u> dialogue									Sc 1 *	
<u>Scène 3</u> 7. air										
<u>Scène 4</u> dialogue 8. chanson	Sc. 1				*					
<u>Scène 5</u> dialogue 9. quatuor QUINQUE	Sc. 2									
		C1-C2			C1-C2					
<u>Scène 6</u> monologue	Sc. 3		1/2		*			1/2 *		
<u>Scène 7</u> dialogue récitatif										
<u>Scène 8</u> dialogue 10. TRIO	Sc. 4									
<u>Scène 9</u> 11. finale	Sc. 5									
	Sc. 6	*		*				*		
	Sc. 7	5/6			5/6			*	* 5/6	* 6/6

Le Nouveau Don Quichotte est une œuvre en perpétuel mouvement : tantôt on ôte une scène, tantôt un trio, ou bien on joue la moitié d'un quatuor – c'est le cas du quatuor de l'acte II – ou encore seuls deux couplets, voire un seul couplet sur trois, sont chantés comme le montre la romance de l'acte I. D'un point de vue général, on constate que les transformations de l'œuvre se sont surtout concentrées sur le deuxième acte ; la présence ou non du quintette (*quinque*) ou du récitatif relève encore du mystère, et c'est en se penchant sur la dramaturgie musicale qu'on devrait trouver des explications. D'autre part, il est fort possible que ces variations soient le résultat d'adaptations visant à répondre aux capacités de l'orchestre, aux aptitudes des chanteurs ou encore à satisfaire le goût du public. Ainsi, si le rôle de Crispin a été écrit pour le chanteur Martin, dont le registre de deux octaves et demi et le timbre étaient tout à fait particuliers, il est aisé d'imaginer les difficultés rencontrées par le théâtre de Rouen à trouver l'interprète apte à remplir ce rôle :

[...] suivant l'habitude qu'on a dans ces théâtres [de province] de désigner les emplois par les noms des acteurs qui les remplissent à Paris, il fallait dans toutes les troupes dramatiques un Martin, et n'était pas sans peine qu'on parvenait à trouver des voix qui pussent chanter d'une manière passable les rôles établis à l'origine pour le véritable Martin, à Paris²⁹.

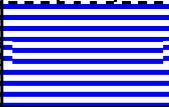
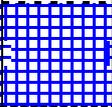
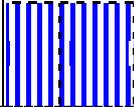
De même, l'absence d'une partie du finale (le *maestoso*, musique du combat) dans la quasi-totalité des versions, trouve peut-être sa justification dans la composition de l'orchestre, et la présence de l'entracte pourrait correspondre à un goût du public pour l'intermède, éventuellement dansé. Mais on peut aussi envisager le cas d'un matériel itinérant qui, avant de terminer sa course à Rouen, aurait pu être utilisé lors de différentes représentations sur les autres théâtres de la région (Le Havre, Évreux) et vivre ainsi des transformations au gré des conditions de production locales. Enfin, certaines des corrections et des modifications de la partition B semblent être autographes ; Champein a pu intervenir lui-même sur cette source afin d'en corriger les erreurs, dans une possible démarche de travail en vue de l'édition de l'œuvre. Inversement, on peut aussi se demander dans quelle mesure les représentations locales, les besoins du Théâtre des Arts et

29. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, Paris, 1835-1844, 8 vol., tome V, article « Martin » ; cité par Olivier Bara, « Influence des emplois sur la dramaturgie d'opéra-comique ».

le goût du public rouennais n'auraient pas contribué à l'écriture de la partition qui fait autorité, celle éditée par l'auteur à son retour à Paris...

Les hypothèses sont nombreuses et une analyse musicale détaillée, associée à une étude des comptes rendus de spectacles publiés par le *Journal de Normandie*, devrait apporter un éclairage sur les étapes de cette sédimentation. Pour cela, une transcription du texte musical, non seulement sous la forme d'une partition moderne mais aussi d'une édition critique – au moins pour les deux ou trois numéros les plus représentatifs que sont le trio et le finale de l'acte II – s'avère nécessaire. Ce travail pourrait donner naissance à une édition qui, elle-même, déboucherait sur une recréation de l'œuvre sur la scène rouennaise. La destinée de cet ouvrage à grand succès connaîtrait alors un rebondissement digne de son passé rouennais et national.

Doctorante, Université de Rouen

ACTE II	Livret 1790	B (p)			B (ps)		A	A ²		
		1	2	3	1	2		1	2	3
Scène 1 dialogue	1/4 sc. 2									
Scène 2 dialogue									Sc 1 *	
Scène 3 7. air										
Scène 4 dialogue 8. chanson	Sc. 1				*					
Scène 5 dialogue 9. quatuor QUINQUE	Sc. 2									
		C1-C2		C1-C2						
Scène 6 monologue	Sc. 3		1/2		*			1/2 *		
Scène 7 dialogue ré citatif										
Scène 8 dialogue 10. TRIO	Sc. 4									
Scène 9 11. finale	Sc. 5									
	Sc. 6	*		*				*		
	Sc. 7	5/6		*	5/6		*	* 5/6	* 6/6	