

Castil-Blaze

Histoire de l'opéra-comique

Ouvrage présenté par
Alexandre DRATWICKI et Patrick TAÏEB

Comité éditorial
Olivier BARA – Cyril BONGERS – Amélie BUCELLE – David CHARLTON
Nicolas DESHOULIÈRES – Alexandre DRATWICKI – Benoît DRATWICKI
Christiane DRATWICKI – Joann ÉLART – Étienne JARDIN – Myriam LA BRUYÈRE
Sylvain LANGLOIS – Judith LEBLANC – Raphaëlle LEGRAND
Olivier MORAND – Françoise RUBELLIN – Charlotte SAULNERON
Marie-Cécile SCHANG – Nicolas SOUTHON – Patrick TAÏEB

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Région Rhône-Alpes*

2012

Publié en collaboration avec



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

Le présent ouvrage est publié sous la série **Musique romantique française**, consacrée à la musique romantique française de 1780 à 1920, dirigée par Alexandre Dratwicki (Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française).

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-69-2

dépôt légal : juillet 2012
© Symétrie, 2012

Crédits

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 061242153

Introduction

Né à Cavaillon le 1^{er} décembre 1784, François-Henri-Joseph Blaze, dit Castil-Blaze, est mort à Paris le 11 décembre 1857. Après des études de droit rapidement abandonnées, il se voue tout entier à la musique. Compositeur de pièces destinées au grand public (romances et musique de chambre) et d'ouvrages religieux, il s'intéresse plus particulièrement à l'opéra. Critique et compositeur, il est surtout connu pour ses adaptations françaises particulièrement libres d'ouvrages de Mozart, Weber, Donizetti et Rossini. Ce rôle de passeur, consistant à adapter des chefs-d'œuvre étrangers en pratiquant l'arrangement, la traduction de livrets ou la production de *pasticcio* (opéras composés de fragments empruntés à plusieurs ouvrages originaux), a été vivement critiqué et lui vaut une réputation défavorable largement répandue dans les notices biographiques. Cette réputation tient cependant à une certaine méconnaissance de pratiques courantes, parfaitement admises jusqu'à l'époque romantique parce qu'elles apportaient des solutions aux problèmes de l'assimilation d'un répertoire étranger par les institutions parisiennes en charge de la production lyrique, de la circulation d'ouvrages conçus dans des contextes linguistiques et culturels différents et, en définitive, de l'adaptation d'œuvres étrangères au « goût » français. La revendication tonitruante des notions de *génie* et de *chef-d'œuvre* par la génération romantique, Berlioz en tête, explique en grande partie la position marginale de Castil-Blaze dans nos histoires de la musique, plus favorables aux figures démiurgiques contemporaines (Berlioz, Meyerbeer, Weber, Rossini) et sans égard pour celles secondaires du point de vue de la composition, surtout lorsque cette activité est entachée du crime de l'arrangement. L'ampleur des travaux de Castil-Blaze, dont le versant musicographique demeure encore assez mal connu, l'inscrit pourtant à un rang honorable au panthéon des acteurs de la vie musicale romantique parisienne et explique qu'il ait occupé ce rang de son vivant. Non seulement ces textes attestent la modernité de ses conceptions esthétiques, de ses pratiques d'historien et éclairent d'un certain jour ses choix étonnamment pertinents en matière de passeur, mais, de surcroît, c'est bien aux « castilblazades » – terme péjoratif par lequel Berlioz et d'autres détracteurs jetaient l'opprobre sur ses travaux d'adaptateur pour les scènes parisiennes – que l'on doit les versions françaises de certains chefs-d'œuvre lyriques étrangers dont la durée de vie au répertoire des théâtres, y compris en province, démontre l'influence sur le goût musical français. Du *Robin des bois* (1824, version française du *Freischütz* de Weber) aux adaptations d'*Anna Bolena* (Donizetti) ou de *Don Giovanni* (Mozart), en passant par l'introduction précoce de partitions de Meyerbeer inconnues en

La Comédie-Italienne

Les spectacles dramatiques de toute espèce ont une origine commune, la religion. Les tragédies grecques furent d'abord écrites et représentées pour rendre hommage aux dieux et célébrer les actions des héros. Les Romains eurent aussi des pièces relatives au culte. La comédie noble ou satirique des Athéniens, des Latins formait un genre à part que d'autres acteurs cultivaient, exploitaient avec autant de bonheur que de succès. On n'aurait pas trouvé le mot pour rire dans les drames d'Euripide ou de Sénèque, et les joyusetés d'Aristophane, des Scaramouches d'Atella n'ont jamais attendri les plus sensibles cœurs. Ces deux genres bien distincts se côtoyaient et ne se mêlaient point. Lorsque l'invasion des Barbares et leur domination prolongée eurent fait perdre les traces et même le souvenir des jeux scéniques des anciens, un seul genre de spectacle surgit dans les temples chrétiens et suffit pour mettre au jour, dans une seule composition, la tragédie, la comédie, l'opéra sérieux et comique, le ballet, le mélodrame, la pantomime, le vaudeville et même la parade. Le chœur chantant, le chœur dansant, les cantiques sacrés, les couplets malins, soutenus par des orchestres nombreux, l'artifice prodigieux des machines, la variété des costumes et les pompes de la mise en scène, tous ces éléments de nos spectacles se rencontrent dans les *mystères* représentés en France dès le *xiii^e* siècle. Nous les retrouvons ensuite dans les ballets de Catherine de Médicis et de Louis XIV.

Ces mystères, ces ballets, étaient de réels opéras-comiques. Le dialogue parlé s'y mêlait au chant, à la danse. L'opéra-comique est donc le plus ancien de nos spectacles, comme la charrette est le plus ancien de nos véhicules destinés à la promenade. L'un et l'autre se montrent encore dans leur naïve et primitive simplicité. Si le carrosse des blanchisseuses, l'arabas des sultanes, la berline mérovingienne, tourmente, cahote, écorche les imprudentes qui bravent la rudesse d'un tel équipage, l'opéra-comique tourmente, cahote, écorche notre oreille par l'adoption de deux langages incompatibles. Je veux dire le chant figuré, modulé, souvent orné de tous ses agréments, et le parlage insipide, tombant tout à coup, tout à plat dans un murmure nébuleux, inappréciable, que l'on abandonnera bientôt et sans raison pour s'élancer encore vers les régions brillantes de la mélodie. N'est-ce pas l'alternative brûlante et glaciale des bains russes, les caresses et les étrivières, le miel et l'absinthe administrés tour à tour à nos sens ? Bizarre avorton de l'art en son enfance, l'opéra-comique a traversé neuf siècles bien comptés sans abjurer l'hérésie qui le frappe de réprobation. Comme un page d'Isabeau de Bavière, il se présente encore à nous avec son costume de valet de carreau, jaquette mi-partie, jambe grise et jambe rouge.

L'Opéra-Comique

La foire Saint-Laurent, la foire Saint-Germain étaient ouvertes au commerce, au plaisir, à certaines époques de l'année. La foire Saint-Laurent devait son nom à l'église Saint-Laurent, aujourd'hui voisine de l'embarcadère du ferrin de Strasbourg. L'origine de cette foire remonte à 1181, époque où Philippe-Auguste l'accorde aux religieux de Saint-Lazare. Elle se tenait depuis l'église Saint-Laurent jusqu'au Bourget, dans un lieu nommé *le champ de Saint-Laurent*. En 1661, elle fut transférée dans une place de cinq arpents entourée de murs, située entre Saint-Lazare et les Récollets. À l'un des bouts, on voyait un grand espace découvert pour la gresserie ; le reste du terrain était entrecoupé de larges rues tirées au cordeau, bordées de boutiques, de loges construites uniformément. Ces rues étaient claires, commodes et plantées de superbes marronniers. Anciennement, lorsqu'on tenait la foire entre l'église Saint-Laurent et le Bourget, elle ne durait qu'un jour et finissait au coucher du soleil. Les sergents venaient alors fondre sur les loges et brisaient tout. Dans la suite, la durée de cette foire fut de huit jours, puis de quinze jusqu'en 1616 ; enfin, plus tard, elle commença le 28 juin et ne finit que le dernier jour du mois de septembre.

La foire Saint-Germain, remplacée aujourd'hui par le marché Saint-Germain, doit son établissement à Louis XI qui la donne à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés en 1482. Elle fut construite sur l'emplacement de l'hôtel de Navarre, bâti au milieu d'une vigne achetée au célèbre Raoul de Presle par Louis de France, fils de Philippe le Hardi et père de Philippe le Bon, qui habita cet hôtel, ainsi que Charles le Mauvais, son fils. L'époque de l'ouverture et la durée de cette foire éprouvèrent souvent des variations ; un arrêt du parlement de Paris du 4 mars 1484 ordonna qu'elle commencerait le 3 février, lendemain de la Chandeleur, et qu'elle se prolongerait jusqu'au samedi veille du dimanche des Rameaux. Cette manière de compter rendait la durée de la foire incertaine. En 1486, les religieux de l'abbaye de Saint-Germain y firent construire cent quarante loges, qui furent remplacées en 1511 par un des plus hardis chefs-d'œuvre de charpente. C'était un vaste bâtiment formant deux halles divisées mais contiguës, renfermées dans une seule et même enceinte. Elles avaient cent trente pas de longueur sur cent de largeur ; neuf rues couvertes, se coupant à angles droits, les partageaient en vingt-quatre parties ; elles portaient le nom de rues des Orfèvres, des Merciers, aux Draps, aux Peintres, aux Tabletiers, aux Faïenciers et aux Lingères. Les loges qui formaient et bornaient ces rues étaient composées d'une boutique au rez-de-chaussée et d'une chambre ou petit magasin

Opéras-comiques représentés par la Comédie-Italienne avant la réunion des théâtres

Le Joueur, 3 actes, traduction de *Baiocco e Serpilla* d'Orlandi et Rissorini, faite par Favart, arrangée par Sodi ; 30 avril 1753.

Bastien et Bastienne, vaudeville, pastiche, de M^{me} Favart et Harny ; 2 août 1753.

Le Poirier, Vadé, Saint-Amans ; 20 juin 1754.

La Servante maîtresse, 2 [actes], traduction de *La Serva padrona*, Baurans, Pergolèse ; 14 août 1754.

Ninette à la cour, 3 [actes], Favart, pastiche ; 20 janvier 1755.

Le Maître de musique, 2 [actes], traduction, Baurans, Alessandro Scarlatti ; 31 mai 1755.

La Bohémienne, 2 [actes], traduction, Favart, Rinaldo di Capua ; 28 juillet 1755.

La Pipée, traduction de *Il Parataio*, Clément, Jomelli ; 19 janvier 1756.

Les Chinois, parodiés sur *Il Cinese rimpatriato*, Favart, Selletti ; 18 février [1756].

Le Charlatan, 2 [actes], traduction de *Tracollo*, Lacombe [sic], Pergolèse ; 17 novembre 1756.

Anacréon, Sedaine, [blanc] ; 25 août 1758.

La Femme orgueilleuse, 2 [actes], traduction de *La Donna superba*, Quétant, [Sodi] ; 8 octobre 1759.

La Fille mal gardée, Favart, Duni ; 15 décembre 1759.

La Fortune au village, M^{me} Favart, Gibert ; 10 janvier 1760.

La Nouvelle Troupe, Anseaume et Favart, pastiche ; 9 août [1760].

Barbacole ou Le Manuscrit volé, La Grange et Morambert, Papavoine ; 15 septembre 1760.

Le Prétendu, 3 [actes], Riccoboni, Gaviniès ; 10 novembre 1760.

Soliman [II] ou Les [Trois] Sultanes, 3 [actes], Favart, pastiche, quelques airs de Gibert ; 9 avril 1761.

Le Dépit généreux, 2 [actes], Anseaume et Quétant, Laruette ; 15 mai 1761.

Mazet, 2 [actes], Anseaume, Duni ; 24 septembre 1761.

L'Île des fous, Anseaume, Duni ; 29 décembre 1761.

État de la Comédie-Italienne après sa réunion à l'Opéra-Comique

En 1716, lors de l'arrivée des comédiens italiens, douze parts furent assignées sur les bénéfiques. Deux parts y furent ajoutées ensuite, et, plus tard, deux autres en élevèrent le nombre à seize. La réunion des deux théâtres le fit porter à vingt. Dehesse, Ciavarelli,

sa dot et celle de sa femme, hypothéquées sur des créances payables au trésor public, étaient réduites à rien. Pour le dédommager, on l'avait nommé professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique, aux appointements de 2 400 F par an, et ces encouragements pécuniaires étaient payés exactement tous les primidus de chaque mois. Mais, hélas ! on les payait en monnaie de l'époque, en assignats d'abord, plus tard en mandats, vrais chiffons de papier d'une valeur à peu près nulle.

Berton n'avait pu se séparer sans douleur d'un meuble précieux, de son piano, vendu pour avoir du pain. Il ne s'en mit pas au travail avec moins d'ardeur, se rappelant un précepte de son maître Sacchini : « Mon petit bon ami, quand tu voudras écrire tes idées musicales, ne te sers jamais du *forte-piano*. Pour nous autres compositeurs, cet instrument est un prisme trompeur qu'il ne faut employer que pour te rendre compte de ton travail et satisfaire au désir de tes amis, de tes confrères, qui pourront te donner parfois de sages conseils. »

La partition de *Montano* fut bientôt achevée et déposée au greffe du théâtre ; on avait promis à Berton son ordre de copie, pièce authentique nécessaire pour que le secrétaire musical donne expédition des rôles et des parties d'orchestre sans lesquels il est impossible de mettre à l'étude un drame lyrique. Cet ordre se faisait attendre depuis longtemps, lorsque Dejaure vint révéler à Berton que d'autres auteurs avaient composé sur le sujet de leur drame, tiré de *Roland furieux*, un autre opéra que l'on répétait mystérieusement dans la loge d'une actrice. L'auteur de ce nouveau livret ayant pour titre *Ariodant* était Hoffman, et l'on avait profité de son absence afin d'agir au préjudice des droits acquis de Dejaure et Berton. Ils en écrivirent à Hoffman, qui leur répondit sur-le-champ de Nancy ; ce littérateur plein de loyauté fit signifier par huissier aux comédiens qu'il ne laisserait représenter sa pièce qu'avec l'assentiment des auteurs de *Montano* et quand cet ouvrage aurait obtenu le nombre de représentations nécessaires pour en consolider le succès.

Berton avait bien raison de dire qu'il était tenté d'écrire sur le dernier feuillet de chacune de ses partitions : « Ici le plaisir finit et commence la peine. » En effet, composer un opéra n'est qu'un jeu ; le faire représenter est une série de tribulations et d'angoisses. L'ordre de copier *Montano* avait été donné grâce à la signification faite au nom de Hoffman et la pièce devait être mise en répétition dès le jour suivant ; mais la conspiration allait toujours sous main : l'envie était là, guettant l'instant favorable pour ressaisir sa proie. Elle crut l'avoir trouvé quand l'opéra passa du foyer au théâtre. Les choristes n'étaient jamais en nombre suffisant et quelques surnuméraires figuraient seulement à l'orchestre. Ce fut surtout au *crescendo* placé dans le finale que les jaloux s'attaquèrent. Ils allaient d'un air hypocrite, plaignant le pauvre Berton d'avoir composé sur une si belle situation dramatique un pareil gâchis musical, gâchis fort heureusement inexécutable, car il eut fait tomber la pièce.

Dejaure ne se fiait plus aux recommandations de Grétry, ces perfides insinuations l'avaient effrayé. Brouiller le musicien avec son associé littéraire était un coup de partie ! Dejaure va chez le copiste et lui ordonne de supprimer le malencontreux *crescendo*. Musicien exercé comme tous les chefs de copie de nos grands théâtres, ce copiste, que l'on nommait *le père*

Réunion

Les sociétaires de l'Opéra-Comique viennent se joindre aux artistes du théâtre Feydeau, le [16 septembre] 1801.

Le Premier Homme du monde ou La Création du sommeil, parodie en vaudevilles de *La Création du monde*, oratoire de Haydn, par Vieillard ; 1801. Le virtuose Garat brillait par son chant, et se faisait remarquer pour la bizarrerie élégante de son costume. On le mit en scène dans cette pièce et Gavaudan, qui le représentait fort bien, disait un couplet ainsi terminé :

Je donne des airs aux habits,
Et tous les airs je les habille.

Le Grand Deuil, Étienne et Vial, Berton ; [21 janvier 1801]. L'air populaire « Grégoire est mort, il a grand tort », en canon, sert de prélude à l'ouverture de cet opéra.

Le Tonnelier, Audinot, remusiqué par Nicolas Isouard, dit Nicolo (son début) ; [19 mai 1801].

Lisez Plutarque, Chazet et Léger, Solié ; [22 décembre 1801].

L'Irato ou L'Emporté, Marsollier, Méhul ; [17 février 1801]. « Puisque nous ne pouvons y atteindre, vengeons-nous par en médire. » C'est le système adopté par l'Opéra-Comique français à l'égard du Théâtre-Italien. À toutes les époques, on a fait des variations sur ce thème et la plaisanterie a toujours paru délicieuse et du meilleur goût aux épiciers, aux bonnetiers, au menu peuple qui forme l'auditoire du Théâtre national de l'Opéra-Comique. Nous avons vu d'abord Méhul, le sérieux et tragique Méhul, parodier tristement la gaieté folle, spirituelle et brillante de Paisiello, de Cimarosa, de Guglielmi, dans *L'Irato*. Vient ensuite Catel, musicien farceur comme le roi de Maroc, léger et folâtre comme un éléphant, qui frappe d'un ridicule assassin la mélodie et les chanteurs italiens en écrivant un trio dans *L'Auberge de Bagnères*. Jugez de la malice ! Dans ce mémorable trio, les personnages exécutaient de brillantes vocalises sur « Je vais mourir » ; on pense bien que ce trait, offert à la bande épicière, devint entre ses mains une arme trop dangereuse : la musique italienne fut terrassée, *hic jacet*. Il paraît cependant qu'après de telles attaques, elle donnait encore signe de vie, car le vieil air « Au clair de la lune », que l'on associe à des mots italiens prosodiés à la diable – ce qui veut dire à la française –, pris à rebrousse-poil, frappant à faux et mis en variations, fournit encore à rire au parterre éminemment français. Le succès de Boieldieu, ce triomphe de notre Opéra-Comique gothique, asthmatique, expirant tous les dix mois, étranglé par une banqueroute, ce succès d'intérieur d'un pauvre mourant qui marmotte des chansons satiriques pour son usage et sa propre satisfaction,