

L'opéra-comique en Espagne : une présence sous condition

Isabelle PORTO SAN MARTIN

Homme de lettres passionné de musique, polyglotte de surcroît, Stendhal formule entre 1835 et 1836 une idée en lien avec l'esprit de son temps :

J'apprends au lecteur que le Dauphiné a une manière de sentir bien à soi, vive, opiniâtre, raisonneuse, que je n'ai rencontrée en aucun pays. Pour des yeux clairvoyants, à tous les trois degrés de latitude, la musique, les paysages et les romans devraient changer¹.

L'auteur définit ici plusieurs des enjeux inhérents aux transferts culturels, et notamment à celui qui nous occupe, à savoir la présence de l'opéra-comique français en Espagne dans la première moitié du XIX^e siècle. Il procède en trois temps pour expliquer la caractérisation d'une œuvre associée à un espace. Tout d'abord, la question du déplacement est suggérée par les « trois degrés de latitude », question inévitable dans le cas d'un transfert entre deux aires géographiques – dans notre cas, la France et l'Espagne. Puis le verbe « changer », qui suppose une opération, une intervention, une adaptation, une révision voire une réécriture nécessaire, désignée en cette journée du colloque par le terme « acclimatation ». Dans le cas de l'opéra-comique et de l'Espagne, « changer » sous-entend une traduction des livrets du français vers l'espagnol. Une acclimatation motivée enfin par « cette manière de sentir bien à soi », cette culture qui guide, oriente la création et la réception des œuvres, un auteur et un spectateur ne réagissant pas de la même manière d'un côté ou de l'autre des Pyrénées, selon le « climat », le paysage, le caractère si chers aux auteurs du XIX^e

¹ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, édité par Béatrice DIDIER, Paris : Gallimard, 1973, p. 54.

siècle. La question des sphères culturelles pourrait alors constituer un point de départ, un axe de comparaison. Or, l'époque de ce transfert – la première moitié du XIX^e siècle – et ses territoires – deux capitales, Paris et Madrid – constituent un cas particulier d'échanges, avec ses propres modalités. En ce sens, la question de l'opéra-comique en Espagne, plus spécifiquement à Madrid, dans la première moitié du XIX^e siècle, peut être abordée selon trois aspects : occurrences, références et interférences. L'opéra-comique est bien présent en cette période, il constitue une référence et interfère dans l'élaboration de son homologue espagnol : la zarzuela.

Occurrences de l'opéra-comique sur les scènes madrilènes

Pour expliquer la présence d'un genre typiquement français en Espagne, il est nécessaire de rappeler les conditions socioculturelles alors réunies. La fin du XVIII^e siècle a vu l'établissement d'un goût européen, notamment à travers la musique et la littérature. L'opéra offre alors une synthèse de ce goût qui dépasse les frontières et auquel contribuent, pour citer deux musiciens espagnols parmi les plus connus, Vicente Martín y Soler (1754-1806) et Manuel García (1775-1832). Cosmopolites, ils sont célèbres dans plusieurs pays, écrivent la musique de livrets de langues variées et participent à la diffusion de leur art. C'est au cœur de ce brassage culturel que se développe une relation particulière entre l'Espagne et la France. À l'instar des jeunes artistes français que l'Académie a primés et qui effectuent un séjour à Rome, le voyage à Paris est une étape incontournable pour les Espagnols.

Paris est aussi une terre d'asile pour les émigrés politiques de deux générations. La première, formée par les *afrancesados*, voulut valoriser les apports des Lumières et de la Révolution importés lors des guerres napoléoniennes, guerres qui ont dans le même temps installé une méfiance durable des Espagnols à l'endroit des Français. La seconde génération a fui la Restauration qui a placé Fernando VII sur le trône, et les guerres carlistes qui en découlent. L'image de Paris est donc celle d'un modèle à imiter, synonyme de progrès. Parallèlement à la construction d'un théâtre romantique espagnol, un phénomène illustre cet engouement : les traductions massives. Ce phénomène, qui naît au XVIII^e siècle², s'amplifie au siècle suivant, favorisé par la naissance de la culture de masse. Le

² Voir notamment les travaux de Francisco Lafarga et de Maria Espin Templado parmi lesquels Francisco LAFARGA, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Universidad de Barcelona, 1983; Maria ESPIN TEMPLADO, « Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX : lo autóctono y lo extranjero », *Cuadernos de Música Iberoamericana, La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, sous la direction d'Emilio CASARES RODICIO, Madrid: Fundación autor, 1996, p. 57-72.

théâtre de Voltaire est largement traduit malgré la censure, encore présente, de l'Inquisition. *La Mort de César*, tragédie traduite par Don Mariano Luis de Urquijo, donne lieu à une réflexion sur la réforme du théâtre espagnol à partir du modèle français³. Eugène Scribe connaît ensuite un succès unanime, ses comédies, vaudevilles et opéras-comiques font l'objet de traductions presque immédiatement après leur publication française. Qu'en est-il du théâtre plus spécifiquement lyrique ?

Madrid, scène d'adoption de l'opéra-comique

Dès le XVIII^e siècle, de nombreux témoignages attestent de la connaissance des opéras-comiques de Grétry et de leur représentation par et pour des membres cultivés de la société. Ainsi, Pablo de Olavide (1725-1823), écrivain, juriste, homme d'affaires, ami de Diderot et de Voltaire, traducteur de ce dernier, diffuseur des idées des Lumières, avait fait construire un théâtre où l'on jouait notamment les meilleurs opéras de Grétry⁴.

Parmi les scènes publiques accueillant les opéras-comiques, on distingue les théâtres de Los Caños del Peral, Principe et Cruz. Les œuvres jouées dans ces théâtres au début du XIX^e siècle sont celles d'Isouard, de Dalayrac et de Grétry principalement, d'après les travaux de Rainer Kleinertz⁵ et Luis Carmena y Millan⁶ qui, selon une approche très différente, les ont recensées. Ces pièces étaient traduites en espagnol comme le stipulait la *Real Orden* du 28 décembre 1799, décret interdisant de faire représenter toute œuvre en langue étrangère et par des artistes étrangers. Ce n'est qu'à partir de 1808, sous l'occupation française, qu'une troupe italienne sera à nouveau autorisée à jouer. L'ouvrage de Carmena y Millan propose une chronologie des opéras italiens joués sur les scènes madrilènes. Or, on trouve dans cette liste, parallèlement au répertoire italien majoritaire, un certain nombre d'œuvres de compositeurs français et espagnols. Il s'agit en réalité d'une liste des opéras, qui étaient chantés selon la coutume en italien, à l'exception donc de la période allant de 1800 à 1808. Nous

³ Nathalie BITTOUN-DEBRUYNE, « Le théâtre français : un modèle pour Mariano Luis de Urquijo », *L'image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle*, sous la direction de Jean-René AYMES, Paris-Alicante : Presses de la Sorbonne Nouvelle-Instituto de Cultura « Juan Gil-Albert », 1996, p. 139-152.

⁴ Voir la *Biographie nouvelle des contemporains* par Arnault (Paris : Librairie historique, 1825) et l'ouvrage d'Estuardo NUNEZ, *Obras dramáticas desconocidas Pablo de Olavide*, Lima : Biblioteca nacional del Perú, 1971.

⁵ Rainer KLEINERTZ, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, 2 vol., Kassel : Reichenberger, 2003.

⁶ Luis CARMENA Y MILLAN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Madrid : ICCMU, 2002 (première édition 1878).

les avons réunis dans le tableau suivant, comprenant exclusivement les œuvres pour lesquelles le compositeur français est précisé.

année	lieu	titre	compositeur	indication générique
1801	Caños del Peral	<i>Adolfo y Clara</i>	Dalayrac	opéra
1802	”	<i>El Delirio</i>	Berton	opéra francesa
1803 (repris en 1804)	”	<i>Mi Tía Aurora</i>	Isouard	opéra nueva
1804	”	<i>Alina, reina de Golconda</i>	Berton	opéra
1805	”	<i>El Médico turco</i>	Isouard	opéra
1806	”	<i>La Intriga por la ventana</i>	Isouard	opéra
1812 (repris en 1817 et 1818)	Cruz	<i>Ricardo</i>	Gretry	opéra cómica
1815 (repris en 1818)	Príncipe	<i>Alina</i>	Berton	opéra semi seria
	Cruz	<i>Jocondo</i>	Nicolo de Malta [Isouard]	opéra
1817	Príncipe	<i>La Vestale</i>	Spontini	opéra semi seria
1835	Príncipe	<i>La Muta di Porticci</i>	Auber	opéra seria
1839	Cruz	<i>Il Conte Ory</i>	Rossini	opéra bufa
1840	Cruz	<i>Il Domino nero</i>	Auber	opéra cómica

Tableau des opéras français joués à Madrid dont le nom du compositeur est précisé (cités dans la *Crónica de la ópera italiana de 1738 a nuestros días*)

Certains titres, en raison de leur proximité avec ceux d'opéras français, sont à rattacher à cette liste :

année	lieu	titre	compositeur	indication générique
1801	Caños del Peral	<i>Il Califo de Bagdad</i>	(Boieldieu ?)	opéra
1801	”	<i>La Casa en venta</i>	Dalayrac	opéra española
1802	”	<i>La Esclava persiana</i>	Dalayrac	opéra española
1805	”	<i>Una Hora de matrimonio</i>	Dalayrac	opereta

Tableau des opéras supposés français joués à Madrid dont le nom du compositeur n'est pas précisé (cités dans la *Crónica de la ópera italiana de 1738 a nuestros días*)

D'autres œuvres, non citées, renvoyaient également à des opéras français traduits. Le catalogue établi par Rainer Kleinertz mentionne notamment les œuvres suivantes :

- *Los Acreedores* (Caños del Peral, 1808) et *Miguel Angel* d'Isouard ;
- *Picaros y Diego* (Caños del Peral, 1807), *Léon ou Le Château de Montenero*, et *Gulistan* de Dalayrac ;
- *El Concierto interrumpido* (Caños del Peral, 1804) de Berton.

Enfin, la presse théâtrale, particulièrement le *Diario de Madrid*, permet de préciser l'année de création à Madrid de *Gulistan* (Príncipe, 1810), *El Castillo de Montenero* (Cruz, 1812) de Dalayrac et *La Campanilla* (Príncipe, 1822) de Hérold. On joue donc à Madrid des opéras-comiques applaudis à Paris à une différence près : la traduction du livret en espagnol ou en italien est systématique.

L'opéra-comique hors scène

L'opéra-comique se fait aussi entendre dans d'autres circonstances. De nombreuses ouvertures figurent au programme des spectacles. Le *Diario de Madrid* du 11 juillet 1801 annonce pour le théâtre des Caños une soirée typique de l'établissement :

- une symphonie nouvelle ;
- un drame ;
- une grande symphonie intitulée *La Chasse*⁷ ;

⁷ Il s'agit bien du titre tronqué et non une référence à la symphonie de Haydn du même nom, Hob. I : 18.

- l'opéra en un acte *La Maison à vendre*⁸.

Ce programme est intéressant à deux titres : la présence de l'opéra-comique de Dalayrac et celle, très certainement, de l'ouverture de l'opéra *Le Jeune Henri* de Méhul, l'une des ouvertures les plus jouées dans ce cadre. Dans la plupart des cas, l'œuvre dont est tirée l'ouverture n'est pas précisée.

De la même manière, le dimanche 18 septembre 1836, on pouvait lire dans la rubrique théâtrale pour le théâtre du Circo Olímpico, entre plusieurs numéros et acrobaties, l'annonce suivante :

Les directeurs préviennent le public : étant donné que de la musique nouvelle de Paris a été rapportée, elle sera donnée aujourd'hui lors d'un intermède pendant lequel sera jouée l'ouverture de l'opéra *Marie*, du célèbre Hérold⁹.

Une « *sinfonía* », autre terme désignant l'ouverture d'opéra, accompagne parfois les tableaux d'une pantomime. Le 21 juillet 1838, le *Diario de avisos* annonce pour le mardi suivant une soirée au Teatro del Príncipe programmant dans l'ordre :

- La Grande symphonie de *La Chasse de Henri IV*, de Méhul ;
- *Le Protestant*, drame ;
- *L'Épée du mage*, légende du XII^e siècle, spectacle pantomime en sept tableaux¹⁰.

Cette dernière œuvre est précédée d'une *Grande symphonie orientale* composée pour l'occasion par Ramón Carnicer (1789-1855), musicien dont le rôle a été moteur pour sa génération. De plus, « tous les tableaux sont présentés avec la musique des maîtres les plus célèbres, parmi eux Gluck, Méhul, Grétry, Mozart, Haydn, Herold, Rossini etc.¹¹ ».

Les partitions étant disponibles chez Carrafa, éditeur de la rue Príncipe, ces mêmes ouvertures pouvaient être jouées dans les salons selon des arrangements variés. Parmi les ouvertures les plus couramment programmées durant les années 1830 figurent la « *sinfonía* » de *Marie*, celle de *La Dame blanche*, du

⁸ *Diario de avisos*, 11 juillet 1801, n° 192, p. 4.

⁹ *Diario de avisos de Madrid*, 18 septembre 1836, n° 538, p. 4, « Los directores previenen el público, que habiendo traído música nueva de Paris, se estrenará hoy con un intermedio en el cual se tocará la obertura de la ópera María, del célebre Herold. » – les traductions sont de l'auteur du présent article.

¹⁰ *La Espada del mago ; leyenda del siglo XII reducida a espectáculo pantomímico que se ha de ejecutar en el Teatro del Príncipe el Martes 24 de Julio de 1838 en celebridad de los días de S. M. La Augusta Reina Gobernadora*, Madrid : Imprenta de los hijos de Doña Catalina Piñuela, s. d.

¹¹ *Diario de avisos*, 21 septembre 1838, n° 1212, p. 4 « Todos los cuadros están dispuestos con música de los maestros más célebres, entre ellos Gluck, Méhul, Grétry, Mozart, Haydn, Herold, Rossini etc. »

Philtre, de *La Muta*, et de *La Chasse de Henri IV*. Les noms de Hérold, Boieldieu, Auber ou Méhul sont rarement notés, ils sont remplacés par les qualificatifs « célèbres », « fameux » qui montrent combien cette précision s'avère inutile pour un public de toute évidence largement averti. Ce que confirme l'article suivant, écrit à la manière d'un cours d'histoire de la musique adressé au lecteur mélomane :

Parmi les musiciens dont les productions ont enrichi l'opéra-comique, les plus illustres sont Monsigny, Philidor, Grétry, Dalairac [*sic*], Méhul, Nicolo-Berton, Boieldi[e]u, Auber et Hérold. Leurs compositions sont connues de tous¹².

Enfin, l'opéra-comique peut aussi être joué sans musique. C'est ainsi que *Les Deux Journées* ou *Le Porteur d'eau* fut applaudi sous le titre *El Aguador de Paris*, drame en prose et en trois actes¹³. La musique de Cherubini avait disparu.

Quelle que soit la forme sous laquelle il apparaît, l'opéra-comique fait partie du paysage lyrique madrilène, côtoyant les opéras espagnols de Ramón Carnicer, Manuel García, Tomás Genovés et ceux de Rossini, Bellini et Donizetti pour ne citer que les noms les plus connus¹⁴.

Dans le même temps, un discours sur les œuvres se construit qui nuance, éloigne et met à l'écart certains aspects du genre français.

Références

L'opéra-comique n'échappe pas à des opérations d'adaptation, de transformation nécessaires à la satisfaction du goût espagnol selon les témoignages de l'époque. Il apparaît que sans cette « acclimatation », les œuvres citées n'auraient pu être reçues avec succès. Quelles sont ces conditions ?

Une traduction sur mesure : la référence littéraire

D'un point de vue littéraire, le répertoire de l'opéra-comique, comme celui du vaudeville et du mélodrame, constitue un vivier inépuisable pour les traducteurs espagnols eux-mêmes auteurs de comédies. Dans son étude publiée en 1983, Francisco Lafarga a répertorié les pièces françaises traduites, érigeant ainsi le répertoire français comme une référence. Nous devons ensuite à María Espin

¹² « Música », *Semanario pintoresco*, 8 avril 1838, n° 106, p. 524. « Entre los músicos cuyas producciones han enriquecido la ópera cómica, son los más notables Monsigny, Philidor, Grétry, Dalairac, Mehul, Nicolo-Berton, Boieldiu, Auber y Herold. Sus composiciones las conoce todo el mundo. »

¹³ « Teatro español », *Memorial literario*, 1803, n° 34, p. 242.

¹⁴ Voir l'article de María Encina CORTIZO, « La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850) » *La ópera en España e Hispanoamérica*, sous la direction d'Emilio CASARES RODICIO et Alvaro TORRENTE, Madrid : ICCMU, Música Hispana, vol. II, p. 7-62.

Templado une étude comparée, publiée en 1996, des plus attentives du répertoire. La musicologue espagnole établit les catégories suivantes :

- arreglada a la escena española (arrangée pour le scène espagnole) ;
- tomada de (extraite de) ;
- traducida del francés (traduite du français) ;
- escrita sobre el pensamiento de (écrite d'après la pensée de) ;
- imitada (imitée) ;
- basada en (fondée sur)¹⁵.

Les différences entre les appellations sont subtiles ; elles témoignent davantage d'une pratique diversifiée plutôt que d'un degré d'écart vis-à-vis du texte français. L'expression « a la escena española » suggère cependant une condition *sine qua non* : la « naturalisation », l' « indigénisation » ou encore l' « espagnolisation ». Les pièces se doivent d'arborer un air espagnol. Car il ne s'agit plus alors de théâtre étranger, mais bien de théâtre national. Scribe est bien l'auteur le plus traduit mais, portées à la scène, ses pièces deviennent celles de Ventura de la Vega, de Camprodón et de Luis Olona. María Espin Templado explique ce changement de statut de l'œuvre par le choix général des auteurs de faire primer le spectacle sur le texte :

Sachant que le texte dramatique est seulement un projet et que la transposition du livre à la scène implique le passage d'un système sémiotique à un autre, ils officièrent non seulement en tant que traducteurs mais proposèrent aussi une interprétation dramatique de l'œuvre, sans ressentir aucun scrupule face aux changements significatifs appliqués au texte du spectacle¹⁶.

Dans le même sens, María Luisa Donaire et Francisco Lafarga proposent un terme désignant ce texte au statut particulier : « Il n'y aucune raison d'éluder l'aspect créatif de la traduction. La traduction est re-création¹⁷ ». La traduction

¹⁵ María ESPIN TEMPLADO, « Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX : lo autóctono y lo extranjero », *Cuadernos de Música Iberoamericana, La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, sous la direction d'Emilio CASARES RODICIO, Madrid : Fundación autor, 1996, p. 72.

¹⁶ María ESPIN TEMPLADO, « Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés », *Traducción y traductores...*, p. 125 : « Sabedores de que el texto dramático es solo un proyecto y de que la transposición del libro a la escena implica el paso de un sistema semiótico a otro, hicieron no sólo de traductores sino otra interpretación dramática de la obra, no sintiendo ningún escrúpulo ante cambios significativos aplicados al texto espectacular. »

¹⁷ M^a Luisa DONAIRE et Francisco LAFARGA (dir.), *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, Oviedo : Universidad de Oviedo, 1991, p. 15 : « No hay pretexto para eludir el aspecto creativo de la traducción. La traducción es re-creación. »

acquiert le statut d'œuvre, au même titre que celle dont elle s'inspire. La liberté d'un traducteur se confond alors avec l'originalité d'un auteur. De nombreux exemples témoignent de ce passage. Celui qui suit pointe la nécessité de l'adaptation selon les deux arguments que sont la réception et la valorisation du texte :

On répète en ce moment en vue d'une représentation dans les plus brefs délais au bénéfice de l'actrice Madame Juana Perez, la comédie nouvelle, en trois actes, intitulée UNE ÂME D'ARTISTE. Cette œuvre est, dans sa version originale, un livret d'opéra-comique, composé par le célèbre Scribe, et très applaudi en France. Pour l'accommoder à notre scène, il a subi de considérables transformations, non seulement dans sa combinaison dramatique mais aussi dans ses caractères et situations, afin qu'en devenant une véritable comédie de mœurs, il n'ait plus besoin du prestige de la musique pour intéresser le spectateur. Le public jugera si cela a réussi¹⁸.

Le terme « costumbrisme », que l'on peut traduire par « coutume », « mœurs » et plus largement « habitude », est central : il renvoie à l'attente d'un objet familier de la part du public, et plus largement à une forme de *mimesis*. La pièce doit donc refléter, au moins partiellement, la société pour être acceptée, quitte à retravailler la forme tout comme le fond. Le livret français d'origine constitue bien une référence, que le traducteur choisit de tenir à une distance suffisante, latitude nécessaire pour l'élaboration d'un nouveau texte. Bien entendu, cette mise en place d'une nouvelle manière d'écrire s'opère également dans la partition.

Une adaptation à la mesure : la référence musicale

La partition doit elle aussi offrir un certain nombre de repères, facilement reconnaissables. Or, la référence à une tradition musicale, si elle est connue, peut être considérée comme vulgaire, le risque étant de sombrer dans les clichés que les nouvelles générations tentent de dépasser. Le célèbre dramaturge espagnol Leandro Fernández Moratín (1787-1825) a souffert de ce genre de pratique, un peu trop sommaire, d'adaptation culturelle. Il définit dans une lettre de 1824, non sans ironie, les écueils à éviter :

¹⁸ *Diario de avisos*, 5 mars 1839, n° 1439, p. 4 : « Se está ensayando para poner en escena a la mayor brevedad a beneficio de la actriz Doña Juana Perez, la comedia nueva, en tres actos, titulada UN ALMA DE ARTISTA. Esta obra es, en su orijinal, un libreto de ópera cómica, compuesto por el célebre Scribe, y muy aplaudido en los teatros de Francia. Para acomodarlo a nuestra escena ha recibido alteraciones considerables, no solo en su combinación dramática sino hasta en sus caracteres y situaciones, a fin de que, convirtiéndose en una verdadera comedia de costumbrismo no necesitase del prestigio de la música para interesar al espectador. El publico juzgará si esto se ha conseguido. »

Maintenant que nous abordons les *entremeses*, dis à Monsieur Jean qu'à Paris on vient de me faire un affront. Figure-toi que trois auteurs ont pillé *Le oui des jeunes filles*, l'ont converti en vaudeville, et ont invité Don Diego et Doña Irene, sur la scène publique, à chanter des couplets audacieux et épigrammatiques, pleins d'*esprit*, avec leurs refrains attitrés. Trois autres ont fait de même *ejusdem furfuris* dans un autre théâtre ; tu as maintenant deux vaudevilles qui divertissent la capitale et dispensent du bon temps aux quatre coins de cette satanée France. L'envie me prend de piller *Le Misanthrope*, de le traduire en forme de séguedille et de te l'envoyer, pour que les aveugles le chantent à la porte des tavernes.¹⁹

La circulation des pièces, bénéfique *a priori* aux dramaturges, peut, en terrain étranger constituer une atteinte au droit d'auteur, ce dernier n'étant pratiquement jamais consulté. Ensuite, si cette lettre associe la musique populaire espagnole à la séguedille, elle offre une vision réduite du répertoire lyrique espagnol savant qui l'a intégrée²⁰. Les clichés colportés au delà des frontières manquent généralement de rigueur. C'est cette rigueur qui est revendiquée à l'heure de l'adaptation, souvent vécue comme une amélioration de la partition.

On rit beaucoup ici lorsqu'on voit vos auteurs de France, pour donner à leurs écrits ce qu'ils nomment la couleur locale, parler sans cesse de boléros et de fandangos quand ils exploitent la terre et les choses d'Espagne ; et en vérité, le boléro et le fandango sont chez nous des choses d'art et de tradition, comme chez vous la gavotte et le menuet. Il en est de cela comme du poignard que vous vous obstinez tous à voir à la jarretière de nos *manolas*. M. Scribe a donc commis une grave erreur dans son joli libretto du *Domino Noir*, lorsqu'il fait danser le boléro à un bal qu'il prétend donné par la reine d'Espagne ; l'erreur est même doublement grave, car il n'y a pas d'exemple que la sévère étiquette de la cour de Madrid ait jamais ouvert les portes du palais aux joies d'un bal masqué.

Je vous cite *le Domino Noir* de préférence à tout autre ouvrage de vos romanciers ou de vos poètes, parce que cet opéra-comique a été arrangé en comédie pour notre théâtre du Prince par un de nos plus spirituels

¹⁹ L. Fernández DE MORATÍN, *Epistolario*, Madrid : J. Perez del Hoyo editor, 1970, p. 139-140 : « Ahora que hablamos de entremeses, dile al señor Juan que en París acaban de hacer conmigo una fechoría. Figúrate que tres autores han pillado *El sí de las niñas*, le han convertido en vaudeville, y han sacado a don Diego y a doña Irene al teatro público a cantar coplillas agudas y epigramáticas, llenas de *sprit*, y con sus estribillos correspondientes. Lo mismo han hecho otros tres autores *ejusdem furfuris* en otro teatro ; y ya tienes dos vaudevilles que entretienen a la capital y van corriendo la tuna por esa Francia de Dios adelante. Ganas me dan de pillar el Misántropo, traducirle en seguidillas y enviártele, para que los ciegos lo canten a la puerta de las tabernas. »

²⁰ Au XVIII^e siècle, le « cascabel gordo » est une manière de danser, chanter, jouer, vivre la musique en s'appuyant sur une forme clé, la séguedille. Il symbolisait un art typiquement espagnol n'ayant rien à envier à celui des autres pays d'Europe, au risque d'être stéréotypé.

écrivains, Ventura de la Vega, et a obtenu, sous le nom de la *Segunda Dama duende*, un très grand succès. Calderon avait déjà fait *la Dama duende*. Il y a dans le nouveau titre substitué par M. de la Vega à celui du *Domino Noir*, je ne dirai pas une flatterie, mais au moins une louange dont l'odeur ne doit pas déplaire à M. Scribe. M. Auber a composé dans sa partition pour *Inesilla* une chanson soi-disant aragonaise, qui peut être fort élégante et fort spirituelle, mais qui n'est pas aragonaise du tout²¹.

Cette source est précieuse en ce qu'elle offre un regard de l'intérieur, depuis l'Espagne, destiné au lecteur français. L'auteur, qui signe F. G., est à n'en pas douter, Francisco de Asís Gil, disciple et fervent admirateur – ainsi que traducteur ! – de Fétis. Il aborde ici la question de l'espagnolade, ingrédient de nombreux opéras-comiques, fondée sur une image fantasmagorique non seulement de l'Espagne mais aussi de sa musique populaire. Ces propos témoignent également du règne de la danse – plus précisément des rythmes de danse – et d'une vision espagnole du divertissement fondée sur l'efficacité et sur la diminution du temps de parole. Les comptes rendus à ce propos sont diserts. Ainsi, au lendemain de sa représentation au théâtre Príncipe en 1822, *La Clochette* de Hérold²² est déclarée « soporifique » et « détestable »²³ :

Que ferons-nous de la complexité des chœurs et du fracas des pièces concertantes ? Le mieux sera de les laisser dans la partition, qui doit rester enfouie au plus profond des archives ; que l'entreprise ne perde pas les cinq cents ou six cents réaux de sa valeur n'est pas une raison pour discréditer les opéras traduits en espagnol, a fortiori à une période où il serait très utile de fomenter par tous les moyens possibles ce goût si on veut avoir dans les temps à venir une musique nationale.

À travers cette réaction, vive, à l'égard de l'opéra de Hérold créé à l'Opéra-Comique en 1817, on perçoit à quel point le théâtre lyrique français constitue un modèle de référence. Pourtant, plusieurs caractéristiques de ce type d'œuvres ne conviennent pas au goût espagnol. La proportion trop importante de musique, sa complexité harmonique, un orchestre trop présent sont la cible de la critique.

²¹ « Lettre sur l'état de la musique à Madrid », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4 août 1839, n° 36, p. 281-285.

²² *La Clochette ou Le Diable-page*, opéra-féerie en trois actes et en prose de M. Théaulon, musique de M. Hérold, Paris : Janet et Cotelie, 1817.

²³ *El Universal*, 3 novembre 1822, n° 307, p. 4 : « ¿Donde colocaremos los embrollados coros y las estrepitosas piezas concertantes? Mejor será dejarlas en la partitura, que debe quedar sepultada en lo más profundo del archivo, pues no es razón que porque la empresa no pierda los quinientos ó seiscientos reales de su valor, se desacrediten las óperas traducidas al español, cabalmente en el tiempo en que sería más útil fomenter por todos los medios posibles este gusto si se quiere tener en lo sucesivo una música nacional. »

Dans le même esprit, certaines partitions françaises sont réorganisées dans le but de paraître moins arides. La *Vestale* de Spontini, jouée au théâtre Príncipe en 1817, a subi des transformations notoires : non seulement les récitatifs ont été remplacés par des passages parlés, mais d'autres morceaux ont été ajoutés²⁴ ! Si l'on excepte le résultat taxé de « monstre » et d'« arlequinade », deux idées sont à retenir : les tentatives concrètes d'appropriation, puis la tentation de ce qui définit à la fois l'opéra-comique et la zarzuela, à savoir l'alternance entre parlé et chanté. Créature hybride, le théâtre lyrique espagnol est en pleine élaboration. Il oscille entre la facture de l'opéra italien et celle d'un genre autochtone né au XVII^e siècle, la zarzuela. Pour les défenseurs de cette dernière, l'influence française, à travers la référence à l'opéra-comique, contribuerait à l'ériger comme genre dominant en Espagne.

À partir de 1849, de nombreuses œuvres françaises ont fait l'objet d'une réécriture littéraire ou musicale. La connaissance du théâtre français par les classes espagnoles cultivées de l'époque est très pointue. Elle explique en partie l'ouverture du Teatro Francés, qui, de 1851 à 1860 a programmé des comédies, des drames et des vaudevilles en langue française en plein cœur de Madrid. Une fois le livret choisi et traduit, le compositeur écrit alors une musique nouvelle : la musique des zarzuelas calquées sur des livrets d'origine française est toujours originale, elle est l'œuvre d'un compositeur. Cette génération, composée de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Rafael Hernando (1822-1888), Joaquin Gaztambide (1822-1870), Cristobal Oudrid (1825-1877), entretient des rapports privilégiés avec la capitale française où ils ont séjourné et où ils se sont parfois formés.

Interférences

Il existe de nombreuses interférences entre la musique entendue à Paris, plus particulièrement l'opéra-comique, et celle composée pour mettre en musique les livrets de zarzuela. De fait, *La Vieille*²⁵, opéra-comique à succès de 1826, connaît une seconde vie sous la plume de Francisco Camprodón (1816-1870) et de Joaquin Gaztambide, respectivement auteur et compositeur de *Una Vieja*²⁶, zarzuela de 34 ans sa cadette, créée au Teatro de la Zarzuela le 11 décembre 1860.

²⁴ *Crónica científica y literaria*, 25 juillet 1817, n° 34, p. 2.

²⁵ *La Vieille*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Scrige et G. Delavigne, musique de M. Fétis, représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique le 14 mars 1826, Paris : Barba, s.d.

²⁶ *Una Vieja*, zarzuela en un acto arreglada a la escena española por D. Francisco Camprodón, música del maestro Gaztambide, Madrid : José Rodriguez, tercera edición, 1862.

Deux livrets

L'intrigue ne change pas : pour garantir l'amitié qu'elle entretient avec un officier de l'armée ennemie qui lui a sauvé la vie et qu'elle protège, l'héroïne, jeune, riche et jolie, prend l'apparence d'une vieille dame. Un troisième personnage apparaît : le meilleur ami de l'officier, un peintre lui aussi en exil. Forcé d'épouser sa protectrice s'il veut échapper à la prison militaire, le jeune officier hésite entre sa liberté et le sacrifice de sa jeunesse. Il découvre heureusement le jour des noces l'âge et l'apparence véritables de sa fiancée. En 1860, Juan de la Rosa Gonzalez, auteur d'un article faisant l'éloge de la zarzuela²⁷, ne cite ni Fétis ni Scribe ni Delavigne. Plus tard, Cotarelo, qui signe une des chroniques les plus importantes de la zarzuela au XIX^e siècle, rapprochera le livret de celui d'une autre zarzuela : *El Postillón de la Rioja*²⁸. Il se trouve que la situation d'une jeune femme dissimulée sous les traits d'une vieille femme est un lieu commun du théâtre de l'époque. Comme souvent dans ce répertoire, le lieu et le nom des personnages sont renouvelés. L'action, en Russie dans le livret français, est déplacée, dans le livret espagnol, au Mexique en... 1826 ! Cette date est précisément celle de la création de l'opéra-comique de Fétis en France ! Ce clin d'œil paraît plus important que la réalité historique : le Mexique n'appartient plus à l'Espagne depuis 1821. Or Conrado, le jeune officier espagnol, est fait prisonnier par les rebelles mexicains, et doit être transféré au Texas. La transposition, le déplacement, la langue, sont liés à des enjeux culturels forts. La recherche d'un exotisme doit avoir un sens, parler au public. Selon Michel Faure, ces critères contiennent également un enjeu politique qui opère sur l'esprit collectif. Ses réflexions sur la genèse de *Fernand Cortez* de Spontini, joué à l'Opéra de Paris en 1809, éclairent notre exemple :

À l'heure où l'Espagne devient un théâtre d'opérations militaires, le compositeur de *La Vestale* reçoit commande d'un *Fernand Cortez*. Sa mission ? Confirmer le rapport qui, depuis 1798, s'ébauche sur les scènes lyriques entre les deux illustres conquérants (...) ; faire oublier que le blocus continental conduit à une guerre de pure annexion ; exploiter la célébrité toute neuve de Spontini en même temps que la gloire de l'illustre conquistador. Comme ce dernier, Napoléon I^{er} prétend léguer à son pays un empire environné de mers. La supériorité de la civilisation espagnole

²⁷ *La Iberia*, 16 décembre 1860, año VII, n° 1964, p. 3.

²⁸ Emilio COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XX*, Madrid : ICCMU, 2000 (première édition 1934, Tipografía de Archivos), p. 734.

légitimait l'épée de Cortez. Non sans habileté, l'opéra commandé flatte ceux qu'il enchaîne en leur rappelant leur âge d'or²⁹.

Les choix inhérents à une époque, participant ou non d'un geste collectif, sont lourds de sens. Ils dépassent la question de l'imitation. « Acclimatation » rime ici avec « indigénisation », ou encore « espagnolisation ». Ces opérations s'inscrivent dans une problématique plus large et datant de la fin du Moyen Âge en Europe : la conquête. Cette conquête ne va pas sans ambiguïtés : l'image de l'Espagne envahie par la France de Napoléon, et dont la scène lyrique est occupée depuis des années par l'opéra italien, est ici inversée. Elle montre l'image d'une Espagne conquérante en évoquant sa présence en Amérique. Le parallèle fonctionne à ceci près que cette zarzuela n'était pas destinée aux mexicains mais aux espagnols. Il s'agit peut-être de redorer l'image de la nation, mais sans véritable enjeu politique. Enfin, la morale du livret laisse entendre que ce qui semble vieux peut retrouver une nouvelle jeunesse. Cette idée agit comme la métaphore de la réussite de la zarzuela, ancêtre du théâtre lyrique espagnol, qui connaît une renaissance depuis le milieu du siècle.

L'onomastique oriente la lecture vers des repères non pas nationaux mais appartenant à une sphère culturelle élargie. Hormis l'un d'entre eux, les personnages ont changé de nom :

- La comtesse Xénia devient Adela ;
- Émile de Vercigny devient Conrado ;
- Léonard, le peintre devient Leon ;
- Pétéroff le régisseur devient Pancho majordome.

En effet, le russe Pétéroff est devenu, comme attendu, mexicain. Le peintre quant à lui continue de répondre au cliché de l'artiste assimilé à Léonard de Vinci. Ce cliché trouve d'autres occurrences. Le roman de Balzac publié en 1846 et intitulé *Les Comédiens sans le savoir* ne comporte-t-il pas un personnage français d'origine espagnole, peintre de son état, nommé Léon de Lora ?

Si les livrets français et espagnol présentent des interférences visibles, la partition de Gaztambide témoigne également d'une prise de position, qui tantôt coïncide, tantôt s'écarte du modèle français.

Deux partitions

Le nombre de morceaux qui les composent est équivalent : sept pour Fétis, six pour Gaztambide.

²⁹ Michel FAURE, *L'influence de la société sur la musique. Analyse d'œuvres musicales à la lumière des sensibilités collectives*, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 22.

<i>La Vieille</i>	<i>Una Vieja</i>
1)Chœur d'esclaves et de paysans	1)Cavatina de Conrado
2)Duo	2)Terzetto
3)Trio et couplets	3)Americana
4)Quatuor	4)Arieta (tango y manchegas) de Leon
5)Couplets de Léonard	5)Duo (seguidillas)
6)Fanfare (coulisses)	6)Rondó final
7)Morceau d'ensemble	

Tableau comparé des morceaux musicaux composant *La Vieille*
et *Una Vieja*

Sur les sept numéros musicaux de Fétis, seuls trois d'entre eux coïncident quant au contenu du livret. La cavatine de Conrado évoque la nostalgie de son pays, de même que le trio français. Les Couplets de Léonard renvoient, par l'apologie d'un certain hédonisme, à l'Arieta de Leon. Enfin, le numéro concertant rend compte du bonheur des époux. Mis à part ce finale, le compositeur espagnol choisit de ne pas traiter en musique les moments porteurs de tension dramatique et s'oriente davantage vers un catalogue de morceaux évoquant la couleur locale, ce qui n'était en aucun cas le parti pris de Fétis. Par ailleurs, le premier morceau espagnol, la Cavatina de Conrado, l'un des seuls de facture attendue et dénué de cette couleur locale si marquée dans les morceaux suivants, exalte justement le caractère du pays...

Un español que viene
á verme aquí ;
el alma se transporta
á mi país.

(traduction :
Un espagnol qui vient
me voir ici ;
mon âme est transportée
dans mon pays).

Le trio français présente une idée similaire, notamment dans le couplet d'Emile :

Au doux pays de France
Tout est soumis aux lois de la beauté ;
Mais dans ces lieux et malgré la distance,
Lorsque l'on voit tant d'esprit, de bonté,
Et tant de grâce, on se croit transporté
Au doux pays de France.

Gaztambide est allé au bout de l'idée en insérant un boléro et une *americana* (autre nom de la habanera) pour les deux numéros suivants. Les couplets de Léonard sont remplacés par un tango et une séguedille enchaînés. Dans les deux cas, on note la juxtaposition de deux rythmes évoquant les deux pays, boléro et séguedille pour l'Espagne, *americana* et tango pour le Mexique, juxtaposition qui fait se côtoyer le vieux continent et le nouveau monde, une danse ancienne et une danse plus récente, le tout renvoyant à l'idée de jeunesse qui est au cœur de l'intrigue.

Un deuxième constat s'impose à travers l'organisation de la partition espagnole. En plus du sentiment amoureux défiant le temps et l'âge des personnages, le souvenir du pays d'origine est lui aussi figuré par des rythmes typés dans la partition espagnole. Le texte du duo français offre une glose sur cette idée :

Doux souvenir de la patrie,
Que ton pouvoir est séduisant !
Oui, tous mes maux je les oublie,
Je les oublie en ce moment.

À la scène 4, Léonard loue Saint Pétersbourg, véritable « colonie parisienne », quand Léon qualifie Mexico de « notre Espagne en miniature³⁰ ». Et Emile de juger « C'est fini, tu n'as plus l'esprit national », quand Conrado ose une simple question « as-tu renié l'Espagne³¹ ? ». Le livret espagnol est donc moins sévère quant à la posture des personnages. Toute la force littéraire de l'expression « esprit national » devient musicale dans la version espagnole par le choix des rythmes renvoyant à un univers culturel précis. Si la nostalgie du pays peut-être un stéréotype de l'opéra-comique, on constate paradoxalement qu'il s'agit des morceaux les moins pittoresques. Ainsi, les deux passages cités, la Cavatina de Conrado et le trio français, sont très proches d'une romance très célèbre extraite du *Chalet* d'Adam, opéra-comique créé à Paris en 1834 :

Vallons de l'Helvétie
objet de mon amour
salut terre chérie
où j'ai reçu le jour
à l'étranger un pacte impie
vendait mon sang et ma foi
mais à présent ô ma patrie
je pourrai donc mourir pour toi³².

³⁰ Scène 4, p. 9, « nuestra España en miniatura ».

³¹ Scène 4, p. 9 « Has renegado a España ? ».

³² Extrait de l'air de Max dans *Le Chalet*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Adam, Paris : Schoenenberger, s.d.

Chacune de ces pages exalte le pays d'origine du personnage, la France, l'Espagne, la Suisse, en empruntant les mêmes ressources musicales : tempo lent, accompagnement arpégé, nuance piano, atmosphère intimiste pour le premier couplet, contrastant avec la tension de l'épisode central. Ce sont là les marques de la facture la plus traditionnelle de la romance en somme, quand le texte semble évoquer une singularité culturelle qui est en réalité un sentiment universel.

En dépit des apparences, ce n'est pas seulement la présence de rythmes typiques appartenant à la musique populaire qui différencie *Una Vieja* de *La Vieille*. Il s'agit plutôt de réserver la musique en grande partie à un rôle précis : la définition d'une atmosphère, d'un univers. Ici elle est souvent détachée du déroulement de l'action (sauf pour les deux derniers morceaux), comme si le passage entre parole et chant relevait d'une nécessité dramaturgique. Les personnages ne chantent que lorsque le livret les y invite : ils partagent un moment musical (trio) au salon ou s'épanchent (Cavatina, arieta). La gestion des enchaînements entre parlé et chanté révèle donc deux conceptions du théâtre lyrique.

Affirmer que l'opéra-comique est présent en Espagne dans la première moitié du XIX^e siècle ne va pas sans énoncer de nombreuses conditions, dans la mesure où cette étude révèle qu'il n'a jamais été joué « tel quel ». Traduit tantôt en italien tantôt en espagnol, il n'est réellement considéré comme français que lorsqu'il est l'objet de la critique musicale. Les nombreuses occurrences de l'opéra-comique dans la programmation et ses nombreuses références dans la presse écrite donnent lieu à une réflexion sur le théâtre lyrique en général et espagnol en particulier. Les œuvres françaises connaissent des remaniements de toutes sortes pour satisfaire au mieux un public exigeant et connaisseur. De la même manière que les traducteurs, érigés au rang d'auteurs, les musiciens responsables de ces remaniements laissent la place à une génération de compositeurs qui, nourris de ce répertoire, l'interrogent et revisitent les relations entre texte et musique. Pour ce faire, ils renouvellent un genre typiquement espagnol : la zarzuela. Produits de ce phénomène d'interférences identifiées, les livrets font écho à la scène française, mais les partitions sont toujours originales. Si cette nouvelle génération ne renie pas ses origines, elle ouvre cependant un nouveau chapitre de l'histoire du théâtre lyrique espagnol, relevant, si l'on en croit Stendhal, d'« une manière de sentir bien à soi »...