

## ***Cendrillon-ci, Cendrillon-là ou Les Imbroglis d'un opéra-féerie***

Sabine TEULON LARDIC

Entre la *Cendrillon* de Nicolas Isouard (1810, théâtre Feydeau) et celle de Jules Massenet (1899, Opéra-Comique) se glisse la reprise de la première *Cendrillon* à la salle Favart, réorchestrée par Adolphe Adam (25 janvier 1845). Entre temps, son homologue transalpine, *La Cenerentola* de Rossini, *melodramma giocoso* fondé sur le scénario d'Étienne (Rome, 1817), s'impose au Théâtre-Italien de Paris (1822). La source du conte populaire serait donc si féconde au point de devenir la matrice de tant de spectacles lyriques ?

Ce conte moralisateur de Charles Perrault – *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre*, publié dans *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697) – ne pouvait que tenter les dramaturges inventifs du théâtre Feydeau sous l'Empire. Son univers féérique valorisait la parabole intemporelle de la quête amoureuse. Sous la plume de Charles-Guillaume Étienne, les sœurs orgueilleuses et leur père, types caricaturaux incarnant plaisamment les faux-semblants du courtisan, s'opposent à la douce et franche héroïne, quasi rousseauiste. Cette opposition est d'autant plus perceptible qu'elle irrigue tant les dialogues que les ensembles de l'opéra-comique. Ceux-ci déploient de piquants rythmes de danse, captés par Nicolas Isouard (1775-1818), dit Nicolo. L'acte du bal séduisit d'ailleurs les spectatrices au point que l'héroïne et ses attributs donnèrent le *la* sur le parquet des danseurs :

Enfin, pendant quelques années, Paris ne rêva que *Cendrillon*, que petite mule verte et que tambour de basque. C'est à cette époque qu'on imagina d'ajouter aux pianos une pédale qui frappait sur un tambour de basque placé au-dessous de la caisse de l'instrument : ce fut alors un grand luxe

d'avoir un piano à tambourin. La danse de *Cendrillon* pénétra même dans les salons, c'était la polka et la mazurka de l'Empire, et les Merveilleuses du jour (...) se faisaient admirer dans tous les bals à la mode en dansant seules ce fameux pas qui détrôna complètement la gavotte; il y eut une consommation effrayante de jupes courtes, de toquets à plumes et de tambours de basque : les désastres de 1815 mirent seuls fin à cette fureur. (*La France musicale*, 2 février 1845)

Quel contexte prélude à la reprise de *Cendrillon* au théâtre de l'Opéra-Comique en 1845 ? « Donner un joli rôle à Mme Darcier, être agréable à un pair de France, faire gagner quelque argent à l'arrangeur ? » (*Revue et Gazette musicale*, 2 février 1845). Ces trois arguments, soumis par le narquois chroniqueur, ne sont pas sans fondement. Célestine Darcier (1817-1870), étoile de la salle Favart distribuée dans le rôle-titre, vient de faire la conquête du prince de ce royaume... soit le directeur Crosnier. Quant au librettiste Étienne, il est en effet devenu pair de France sous Louis-Philippe et siège à l'Académie française, tout comme Victor Hugo. En outre, *Les Contes de ma mère l'Oye* rencontrent un regain de popularité si l'on se fie à leurs rééditions. Dans une orientation à présent plus sociale, *Cendrillon* symbolise l'ascension qu'offre le mariage à une pauvre jeune femme opprimée pour des générations de lectrices et de lecteurs. Côté scène, si la féerie représentait une orientation prisée au lendemain de la Révolution, sa vogue s'estompe sous la monarchie de Juillet, lorsque le réalisme porté par Eugène Scribe déferle sur la fabrique des livrets. Délaissant les scènes lyriques, la féerie se réfugie dans les théâtres du Boulevard du Temple.

Représenter à nouveau l'opéra-féerie d'Isouard au théâtre de l'Opéra-Comique s'avère donc audacieux, puisqu'il « est un de ceux qui furent le plus populaire, et que la génération actuelle a le plus complètement oubliés » selon Berlioz (*Journal des débats*, 1<sup>er</sup> février 1845). En revanche, la célèbre scène de bal du conte rentrerait-elle en résonance avec la récente mode qui s'implante dans les maisons d'opéra ?

La vogue immense des bals de l'Opéra s'accroît de semaine en semaine. La foule se précipite avec une ardeur sans exemple et vient chercher un genre de plaisir et de spectacle qu'elle ne trouverait en aucun autre lieu du monde. Les bals masqués de l'Opéra-Comique ont aussi leurs habitués fidèles le dimanche. (*Revue et Gazette musicale*, 12 janvier 1845).

De surcroît, la concurrence que se livrent les trois scènes lyriques dans la capitale – l'Opéra, l'Opéra-Comique (Favart II) et le Théâtre-Italien – incite leur direction à opérer des choix stratégiques. Lorsque les commandes de la salle Favart ne sont pas livrées à temps en ce début d'année 1845 – *La Barcarolle* d'Auber et *Les Mousquetaires de la reine* d'Halévy – il s'agit donc de puiser dans

le fonds de répertoire. *A posteriori*, cette recreation de *Cendrillon* (janvier 1845) s'avère également en phase avec les attentes du pouvoir. Le décès d'Étienne (mars 1845) et les accointances d'Adam avec le roi Louis-Philippe ne manquent pas de provoquer sa représentation mondaine à la cour : « Les Tuileries ont eu spectacle et réunion éclatants. *Cendrillon* a été joué sur le théâtre du Château. » (*L'Illustration*, 12 avril 1845)

Pour quelles raisons l'opéra-féerie d'Isouard paraît-il réorchestré par Adolphe Adam (1803-1856), alors que trente-cinq ans seulement la séparent de sa création ? Sous la monarchie de Juillet, les succès pléthoriques d'Auber, d'Halévy et d'Adam au théâtre de l'Opéra-Comique côtoient ceux du grand opéra, tel que *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer (Opéra de Paris). Si la couleur orchestrale est devenue une spécificité de l'opéra-comique, depuis la génération de Boieldieu et d'Hérold, elle agit plus par le nuancier de timbres que par la densité et l'ampleur, apanages de l'opéra. Cependant, un tournant s'amorce après 1830 lorsque les trois musiciens cités plus haut composent pour l'une et l'autre des maisons d'opéra, au moment où Rossini et ses confrères font triompher la brillante vocalité italienne.

En ce début de siècle, la composition de l'orchestre s'élargit sous la poussée d'une diffusion symphonique européenne depuis les nouvelles salles de concert, jusqu'au Cirque des Champs-Élysées investi par Hector Berlioz (janvier 1845). Grâce à la publication de son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, cet art devient une science partagée. Aussi, les mélodies d'opéras « anciens », toujours appréciées, ne trouvent désormais grâce qu'après une cure de « rajeunissement » dicit Adam, ou bien après un « rentoilage » comme l'exprime joliment un journaliste. La réorchestration d'opéras cultes des Lumières par Adam (*Richard Cœur-de-lion*, *Le Déserteur*) vient d'en tracer le sillon. Aussi, le célèbre compositeur du *Postillon de Longjumeau*, s'attaque à *Cendrillon* dès mars 1844 :

Je suis en train de réorchestrer la *Cendrillon* de Nicolo, dont on prépare la reprise dans deux mois : c'est mademoiselle Darcier qui jouera *Cendrillon*, et madame Casimir la première chanteuse. (Adam, lettre à S. Spicker, 13 mars 1844).

Les modifications d'Adam prennent donc en compte le goût contemporain pour une orchestration rutilante, sans ignorer les potentialités de chaque cantatrice sélectionnée. En exprimant son verdict sur Isouard dans la presse, l'arrangeur, probablement soucieux de justifier son travail, n'est pas tendre pour son prédécesseur. Mais, il nous éclaire sur les mentalités érigeant la modernité orchestrale en valeur absolue, et ignorant, de ce fait, le concept de version originale :

La musique de Nicolo est pleine de mélodies ravissantes que le public a accueillies de nouveau avec transport. Cet opéra, qui devait rester si longtemps au théâtre, a été fait en quinze jours, poème et musique. Il ne faut pas s'étonner si Nicolo, qui n'instrumentait déjà pas trop bien quand il en avait le temps, ait cette fois apporté plus que de la négligence dans la disposition de ses accompagnements. Il est inconcevable de penser que cet ouvrage ait pu être écrit à une époque où Méhul et Cherubini avaient déjà donné de si beaux modèles de pureté, et où Spontini avait déjà révélé dans *La Vestale* le germe de cette brillante instrumentation que Rossini devait compléter quelques années plus tard, et qui est devenue le guide et la base de l'orchestration moderne. » (ADAM, *La France musicale*, 2 février 1845)

La composition de l'orchestre, classique chez Isouard, est effectivement étoffée, notamment en vents (trompettes et trombones) et percussions (grosse caisse, triangle). Les cuivres sonores brillent sans surprise dans les sonneries de chasse (n° 6, acte I), mais renflouent de surcroît le final des trois actes. Pour exemple, la Marche introduisant l'épreuve du soulier de verre (acte III) convoque le tutti orchestral et les chœurs avec solennité. Cependant, Adam sait contenir ses élans lorsqu'il conserve parfois la transparence orchestrale d'Isouard. En témoigne le maintien de la harpe et du cor solo dans l'ouverture toutefois tronquée. Ces instruments préromantiques symbolisent respectivement la vie aristocratique opposée à la nature (même traitement dans le quatuor du sommeil, acte II). C'est précisément ce jeu entre les styles d'orchestration, ancien et moderne, qui vont creuser l'espace fictionnel du conte au fil des scènes. Nous retenons deux exemples pour étayer cette thèse.

*Primo*, le trio initial des sœurs au pied de la cheminée (« Arrangeons ces fleurs, ces dentelles », n° 1) établit d'emblée la différenciation au sein de la sonorité. La plus humble, tisonnant près de la cendre, entonne sa chanson traditionnelle « Il était un p'tit homme », tandis que ses demi-sœurs se querellent sur les apprêts de leur toilette. Cordes et bois sous-tendent la simplicité de la chanson (à l'instar de la version originale), tandis que le piccolo rehausse les criaileries des précieuses. La couleur la plus sobre est ensuite réservée au soutien du sage Alidor (magicien remplaçant la fée du conte), apparu en mendiant pour mieux tester les prétendantes à la couronne du prince. *Secondo*, nous retrouvons cette opposition entre artifice et naturel en comparant deux numéros séparés à présent. D'une part, le premier duo des méchantes sœurs (« Ah quel plaisir », n° 4, acte I) force la virtuosité archétypale de leur chant. Il convoque tout l'orchestre (dont cuivres et timbales) pour ponctuer leurs vocalises périlleuses de coups d'éclats. *A contrario*, l'air dansant de Cendrillon au bal (« À quoi bon la richesse », acte II), précédé d'une ritournelle au violon solo, joue la simplicité d'un rondeau à la Couperin, finement pulsé par le tambourin ou le triangle.

Substantielles, ces modifications infléchissent le profil de l'héroïne modeste vers les valeurs bourgeoises de la société Louis-Philipparde :

Mme Darcier a composé le rôle de Cendrillon à sa manière : elle n'en a pas fait, comme l'actrice qui l'a créé, une petite fille étourdie et bavarde, mais une jeune personne de bonne maison [...]. Gracieuse sans être trop maniérée, disant bien et chantant avec expression cette jolie petite musique, Mme Darcier, secondée d'ailleurs par le luxe des costumes et des décors qui sont très brillants, va refaire un succès de vogue à *Cendrillon*. (*Revue et Gazette musicale*, 2 février 1845)

Enfin, la réécriture d'Adam ne s'arrête pas aux arrangements puisqu'il ajoute un air brillant (« Jeunes beautés qui redoutez », final n° 12, acte II) pour doter le rôle de « première chanteuse », inhérent à tout opéra-comique. Afin de remplacer l'air de bravoure d'Isouard, air jugé défaillant en 1810 et abandonné depuis, Adam aurait en vain cherché une perle dans les autres opéras du compositeur. C'est ce qu'il confie à la presse avec une naïveté (une ruse ?) désarmante :

Je n'aime pas les pastiches et surtout je tiens à ne pas superposer ma musique à celle des autres. Je cherchai donc dans tout le répertoire de Nicolo, et je ne pus y découvrir que deux airs de femme, l'un de *Jeannot et Colin*, qui est de situation, et l'autre du *Billet de loterie*, qui est trop connu. Je fus donc, à mon corps défendant, obligé d'en composer un ; mais pour tourner la difficulté autant que je le pouvais, je me contentai de donner à Mme Casimir un thème de seize mesures, et c'est sous la dictée de sa voix, que j'ai écrit les brillantes variations qu'elle a exécutées avec autant de sûreté. Admettez alors que cet air est de Mme Casimir et non de moi, j'en décline toute la responsabilité pour pouvoir vous en dire mon opinion. Je déclare donc que l'air de Mme Casimir est merveilleusement écrit dans ses moyens, et que rarement la cantatrice a trouvé une plus favorable occasion de faire applaudir son instrument et son exécution. » (ADAM, *La France musicale*, 2 février 1845)

La fascination dont la critique fait état reflète probablement celle des publics, puisque 62 représentations se succèdent en 1845, suivies du maintien de l'opéra jusqu'à la révolution de 1848. L'avis favorable d'Hector Berlioz n'est pas sans nous surprendre, de la part du frère ennemi d'Adam :

Le droit de retoucher les vieux maîtres, de les rajeunir, d'effacer leurs rides, étant décidément acquis aux musiciens modernes, cette question étant été résolue affirmativement par la majorité, nous n'avons plus qu'à constater la réserve et le goût dont M. Adam a fait preuve en renforçant l'orchestre de Nicolo, tant soit peu terne et délabré, il faut en convenir. Telle qu'elle est maintenant, la partition de *Cendrillon* est l'une des plus jolies du répertoire. (*Journal des débats*, 1<sup>er</sup> février 1845)

Plus abrupt, un chroniqueur nie sans concession le talent d'Isouard, « courtisan de ce mauvais goût, [faiseur] des banalités harmoniques ». Ce faisant, il légitime le rentoilage d'Adam sans se priver d'un coup de griffe envers celui qui émarge à la Société des auteurs :

Cette *Cendrillon* française a donc été radoubée en cuivres avec assez d'intelligence et reprise avec succès à l'Opéra-Comique. Le rôle rempli autrefois par Mme Duret, et *fioriturato assai*, a été encore plus orné de fleurs vocales qu'il n'était, au moyen d'un nouvel air que Madame Casimir s'est fait faire par l'arrangeur, car il y a progrès dans cette profession commerciale. (*Revue et Gazette musicale*, 2 février 1845).

En outre, le talent pluridisciplinaire des chanteuses est loin d'être étranger au succès. Ce savoir-faire des artistes d'opéra-comique, mêlant la danse au chant, perdure donc depuis le temps de Justine Favart :

Mlle Darcier est ravissante de grâce et de sensibilité dans le rôle de *Cendrillon* : les couplets si naïfs et si heureux de *Je suis modeste et soumise* ont été chantés par elle avec un charme et un accent qui ont peut-être fait verser autant de larmes qu'ils ont provoqué des applaudissements. Nous reprocherons seulement à Mlle Darcier, qui possède toutes les qualités physiques de son rôle, de porter une robe si longue qu'on ne peut que deviner le joli petit pied qui lui fait mériter *la couronne et la rose*, comme dit le livret. Sa danse est, nonobstant cet inconvénient, d'un goût et d'une décence charmante ; tour à tour petite fille et grande dame, cette piquante actrice est également ravissante sous ces deux aspects.

Mme Casimir a eu l'occasion, dans le rôle de la première chanteuse, de déployer toutes les ressources de sa magnifique voix et de sa merveilleuse vocalisation. Mlle Révilly n'a que le tort d'être trop belle dans un rôle où les avantages physiques deviennent presque un contresens ; elle a fort bien dit, dans le grand duo avec Mme Casimir, une partie d'autant plus difficile qu'il faut chanter et danser à la fois. (Adam, *La France musicale*, 2 février 1845)

Sujet de désirs, chaque rôle féminin exerce donc ses sortilèges, dans l'attente de devenir un jour sujet désirant... c'est une autre histoire ! Comme en 1810, les arts de la scène rivalisent de luxe, en cela soumis aux codes du spectaculaire qui caractérisent la féerie. Ainsi, en 1845, « Cicéri a fait une dernière décoration représentant le palais illuminé, dont l'effet est enchanteur » (*La France musicale*, 2 février 1845).

Cendrillon-ci, Cendrillon-là... la critique de Théophile Gautier sur les reprises de *La Cenerentola* de Rossini au Théâtre-Italien dévoile les facettes infinies de ces Cosette chantantes :

Exécutée comme elle l'a été par Mme Alboni, *La Cenerentola* semble une musique inédite de Rossini. À quoi bon importuner les loisirs paresseux du maestro, afin de lui arracher un opéra ? Pour en avoir un tout neuf, il suffit d'en faire exécuter un ancien avec cette perfection. (27 décembre 1847).

Lorsque paraît la troisième production de *Cendrillon* d'Isouard à la salle Favart (janvier 1877), elle suscite d'autres aménagements le mois même où Johann Strauss dirige le bal costumé de l'Opéra de Paris. Le rajout du « Ballet des saisons » par Théodore de Lajarte, bibliothécaire de l'Opéra, sacrifie au goût récent des élites pour la musique ancienne :

Le divertissement des *Saisons*, intercalé au second acte [comprend] des airs de danse de l'époque de Louis XIV : *Pavane et Canaries* de Lulli (1680, 1686), *Rigaudons* de Desmarets (1694), *Passacaille* de Mion (1747), *Gavotte* de Lulli (1659). (Noël et Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, janvier 1877)

Quant aux décors, réalisés par les meilleurs artistes du moment (A. Rubé, P. Chaperon et J.-B. Lavastre), ils contribuent à faire de la féerie « un véritable régal des yeux, [...] décors, costumes, divertissements, tout cela est brossé, taillé, réglé avec un art surfin. » (Victor WILDER, *Le Ménestrel*, 28 février 1877). Sous la III<sup>e</sup> République, cette réactualisation, influencée par l'historicisme ambiant, salue donc le style Grand Siècle, celui de Perrault et d'une période où l'hégémonie culturelle de la France s'exerçait en Europe. Les éditions de la *Marche* ou des quadrilles de *Cendrillon* pour orchestre d'harmonie, attestent cet engouement qui déborde dans l'espace républicain français.

Bien avant les réalisateurs Georges Méliès, Walt Disney ou Kennet Branagh, la fascination pour *Cendrillon* surfe donc sur l'imaginaire collectif, sans que le primat du spectaculaire n'occulte chant et danse de l'opéra-féerie. Chaque réactualisation mise sur le goût du jour, notamment sur les pratiques du public : de la lecture du conte au bal public, de l'opéra au cinéma. Empruntons le mot du jour au compositeur-arrangeur, engagé sans complexe dans l'économie culturelle du libéralisme : « Je souhaite que cette reprise fasse autant de plaisir au public qu'à moi et à mes éditeurs. » (ADAM.)