

*Théâtre français, scène espagnole :
le répertoire lyrique madrilène comme lieu de
rencontre (1815-1830)*

Isabelle PORTO SAN MARTIN

Mais messieurs vous devez songer
Que la rigueur, le ton sévère
Doit, quand on passe à l'étranger,
Rester à la frontière¹.

La rencontre entre deux répertoires issus de pays différents s'inscrit dans une problématique plus vaste que celle du théâtre. Conditionnée par une réalité politique et par des enjeux diplomatiques forts, elle interroge une notion qui, bien qu'universelle, se redéfinit au gré des situations. Cette notion, celle de la frontière, est en effet indissociable de toute étude impliquant deux entités nationales, ici la France et l'Espagne. Elle oblige à définir préalablement les deux objets en jeu, les scènes française et espagnole, les circonscrire, les délimiter, afin de pouvoir mesurer ce qui est étranger lorsqu'une rencontre a lieu. Or, les premières années du XIX^e siècle en Espagne ne facilitent pas cette quête – si tant est qu'on l'eût trouvée pertinente – d'une différenciation nette et définitive de ce qui a trait à la culture nationale ou à une culture étrangère. Même si le traité de Fontainebleau a acté la fin de la Guerre d'Indépendance, de nombreux événements de la politique intérieure et extérieure lient l'Espagne à la France entre 1815

¹ Couplet d'annonce chanté par Arlequin, *La Parisienne à Madrid*, comédie en un acte mêlée de vaudeville, par M. Maurice S[éguier], Paris, Collin, 1805, p. 2.

et 1830. Le monde du théâtre est lui en pleine mutation, les réformes en cours changent de nombreuses perspectives depuis le statut d'acteur jusqu'à l'organisation des spectacles ou encore l'élaboration d'un nouveau répertoire². Cette mutation a pour particularité, en Espagne, à la fois d'assimiler les manières de procéder à l'étranger – les textes officiels sont proches de ceux publiés en France – et d'engager une réflexion dans le sens d'une redéfinition du théâtre espagnol. Une tension se crée alors entre la volonté d'uniformiser la scène espagnole à l'échelle européenne et celle de lui donner une identité nationale. C'est cette tension qui, en brouillant les lignes de frontières, s'avère révélatrice de cette réflexion riche et dynamique que tous les acteurs de la vie théâtrale de l'époque ont menée et des enjeux qui la sous-tendent. Composante à part entière de cette réflexion, la scène lyrique offre des spécificités qui l'éclairent. Plus précisément encore, le répertoire chanté – en partie du moins, comme nous le verrons – peut s'envisager comme un lieu de rencontre, celui, littéraire et musical, de pratiques et d'idées issues à la fois d'une tradition nationale et d'une présence étrangère. Cette dernière, si elle fait la part belle à l'opéra italien – traduit ou non au gré des décrets – accorde une place non négligeable au répertoire lyrique français alors en vogue : les opéras-comiques de Grétry, Dalayrac, Méhul, Berton ou encore Boieldieu sont largement représentés... en espagnol. Quelles sont les modalités d'adaptation de ces œuvres françaises ? Comment ces pièces s'intègrent-elles à un répertoire prétendument espagnol ? Que révèlent-elles des relations à la fois politiques et culturelles de la France et de l'Espagne ? Il nous faut, pour obtenir des éléments de réponse, envisager le répertoire madrilène comme un lieu où travaillent deux questions essentielles : celle de l'articulation entre théâtre et politique, et celle du genre commun des œuvres³. Ces questions ont une résonance particulière pour ce qui concerne la période choisie : comprise entre le retour du roi Fernando VII et la Restauration de la Monarchie, comme en France, et la fin de son règne en 1833, elle comprend par exemple le coup d'état de 1820

² Voir Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2009.

³ Voir à ce sujet les travaux d'Olivier Bara : « Le répertoire français sur les scènes napolitaines entre 1815 et 1848 : réflexion sur les modalités d'une présence », dans *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Jean-Claude Yon (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 181-200 ; « L'opéra-comique de la Restauration et sa recréation italienne : heureux échange ou rencontre manquée ? » dans, *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Milan Pospíšil (dir.), Prague, KLB, 2003, p. 285-298.

puis la guerre de 1823. Cette dernière scella un nouveau pacte entre les deux monarques français et espagnol, Fernando VII ayant demandé l'appui de Louis XVIII pour étouffer les soulèvements libéraux menés depuis trois ans. L'armée française mena pour ce faire une expédition en Espagne qui, outre le fait de réactiver le souvenir des campagnes napoléoniennes, accentua plusieurs fractures : celle entre les peuples de deux nations et celle entre un peuple et son roi. C'est une période d'élaboration, de gestation, qui offre, une saison – théâtrale – après l'autre, le spectacle de la construction d'une nation au sein de l'Europe.

LE THÉÂTRE ET LA DIPLOMATIE, RENCONTRE EN HAUT LIEU

Avec le retour de Fernando VII au pouvoir en 1814, le théâtre devient le lieu de la parole officielle. Le peuple, dans sa majorité, souhaite le retour au calme qu'incarne la monarchie, après la guerre mais aussi après les *Cortes de Cadix*, qui, à travers une série d'assemblées et de textes libéraux, avaient ébranlé en profondeur le régime. Fernando VII est alors le roi « désiré », rendu héroïque par sa détention française. Or, cette période charnière, n'est pas seulement déterminée par la fin de la guerre entre les troupes napoléoniennes et espagnoles, il s'opère alors un véritable renversement de situation. En l'espace de dix ans, la France, passe de l'ennemi numéro un à l'allié le plus sûr. C'est ce dont témoignent deux œuvres appartenant au répertoire patriotique⁴.

De la patrie au parti

La première, *La batalla de los Arapiles*⁵, véritable éloge de Wellington triomphant des maréchaux bonapartistes, a été représentée à Madrid au Teatro del Príncipe en juillet 1813. La seconde, *La noticia feliz*⁶ (la bonne nouvelle),

⁴ Voir à ce sujet les travaux suivants : M^a José Corredor Álvarez, « Aportaciones musicales de la Guerra de Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela », *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, n° 2-3, 1996-1997, p. 51-57 ; Ana María Freire López, « Teatro político durante la Guerra de la Independencia », dans Victor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo xviii*, Madrid, 1995 ; Emmanuel Larraz, *Théâtre et politique pendant la guerre d'indépendance espagnole. 1808-1814*, Thèse de doctorat d'État, Dijon, Université de Bourgogne, 23 mai 1987.

⁵ *La batalla de los Arapiles ó Derrota de Marmont*, drama en un acto por D. G. G. (Francisco Garnier González) representado en el teatro del Príncipe el día 23 de julio de 1813, y la primera composición teatral hecha en Madrid en loor del célebre feld Mariscal Wellington, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1813.

⁶ *La noticia feliz*, comedia en un acto, escrita en celebridad de la deseada y conseguida libertad del Rey N. Sr. y toda la Real Familia, por Don J. M. DE C. (José Maria de Carnerero), y

met en scène le retour de Fernando VII à la capitale à l'automne 1823, après qu'il s'est retiré plusieurs mois à Séville à cause des pressions subies pendant le Trienio Liberal, période de trois ans qui fut un véritable essor du libéralisme et provoqua donc un recul de la monarchie. Ces deux pièces ont ceci de commun qu'elles intègrent une partie musicale chantée, un morceau de *coplas* (couplets) du compositeur Manuel Quijano (?-1838)



Première page du *polo* chanté par Loreta García dans *La Noticia feliz*, comédie de José María Carnerero, musique de Ramón Carnicer, représentée en 1823 pour célébrer le retour de Fernando VII.

pour la première et quatre pour la seconde: une romance, un *polo*, un chœur et des *seguidillas* du compositeur Ramón Carnicer (1789-1855). Chantées par l'une des plus célèbres figures de la scène lyrique madrilène, Loreto García, les *coplas* de la *Batalla de los Arapiles* expriment de manière explicite la critique de Napoléon et la défense de la patrie espagnole:

representada por primera vez en presencia de SS. MM. Y AA. En la función teatral que con tan plausible motivo dispuso el Excmo. Ayuntamiento de esta capital en la noche del 26 de Noviembre del corriente año, Madrid, Imprenta que fué de García, pro su regente D. Manuel Pita de la Vega, 1823 (Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, T/12384).

Le Lion d'Espagne dort,
 Se dit Bonaparte
 Et pour qu'ils le chatouillent
 Il envoya ses généraux.
 Le Lion se réveilla
 Et s'étira
 Et en ouvrant sa gueule
 Il avala Dupont
 Vive la Nation
 Et en ouvrant la gueule
 Il avala Dupont
 Vive la Nation
 Vive le bon Espagnol⁷

Une fois Fernando VII de Bourbon rétabli sur son trône en 1814, les relations avec la France de Louis XVIII s'inversent. Celui-ci lui prête main-forte lorsque les libéraux réactivent en 1820 les idées et la volonté politique issues des Cortes de 1812 : craignant une remise en cause à l'échelle européenne de la monarchie et plus spécifiquement des Bourbons, le gouvernement de Louis XVIII, notamment encouragé par Chateaubriand, engage une campagne en Espagne. Les Cent Mille fils de Saint Louis⁸, avec à leur tête le Duc d'Angoulême, ont pour mission de renverser les libéraux et de réhabiliter Fernando VII. Ce n'est plus une guerre entre deux pays, mais une lutte des défenseurs espagnols de la monarchie, soutenus par l'armée française, contre leurs homologues libéraux. Le conflit s'est déplacé, les camps ne sont plus nationaux mais partisans. Ainsi, pour célébrer le retour du roi, deux grands noms de la scène théâtrale et musicale sont sollicités, en dépit de leurs positions, pour composer une pièce à laquelle le monarque assistera. La scène se passe à Madrid, dans l'appartement d'une famille qui attend la « bonne nouvelle », celle de la libération du roi, libération rendue possible grâce au concours de l'armée française. Le morceau chanté par Inés et repris par le chœur montre l'adhésion de la population. Inès est un

⁷ Nous reproduisons le deuxième couplet du manuscrit suivant conservé à la Biblioteca Nacional de España : *Coplas con acomopto de forte piano de La Batalla de los Arapiles*, Sala Cervantes, MC/4837/71, « El León de España duerme / dijo entresi Bonaparte / y a que le hiciese cosquillas / envió a sus generales / Despertó el León / y se esperezó / y abriendo la boca / se tragó a Dupon / Viva la Nación / y abriendo la boca / se tragó a Dupon / Viva la Nación / Viva el buen Español. »

⁸ Cette manière de désigner les 95 000 soldats français partis en Espagne, suggérée par le discours de Louis XVIII devant la Chambre, fut notamment adoptée par les partisans de Fernando VII, rappelant ainsi qu'il était un descendant d'Henri IV, roi de France et de Navarre.

personnage typique de la comédie: cette ingénieuse servante, originaire d'Andalousie, chante avec l'accent de ses origines comme en témoigne l'orthographe de certains mots.

Extrait de la scène III de *La noticia feliz* (polo chanté par Inés et le chœur)

Texte espagnol	Traduction ⁹
<i>Inés</i>	<i>Inès</i>
Toditica la Espana	Toute l'Espagne
Con tal noticia,	Avec cette nouvelle
Se pone en movimiento	Se met en mouvement
Como Zeviya (Sevilla).	Comme Séville
<i>Coro</i>	<i>Chœur</i>
Viva la España, ea,	Vive l'Espagne, ea
Y la alegría;	Et l'allégresse;
Viva la Francia	Vive la France
Que es nuestra amiga;	Qui est notre amie
Y de ambos tronos dure la dicha ¹⁰	Et que des deux trônes dure la fortune

Cette concorde franco-espagnole est régulièrement relayée par la presse à propos de la programmation théâtrale. Or, si cette entente est célébrée à travers l'exemple des deux pièces citées précédemment, œuvres de circonstance composées en Espagne pour l'occasion, elle l'est aussi à travers d'autres types d'œuvres dont le choix peut être surprenant au premier abord.

Jeux d'alliances

Ainsi, on peut lire en mai 1815 l'annonce suivante dans la rubrique « Théâtre » du *Diario de Madrid*:

La représentation s'ouvrira avec une excellente symphonie; suivra *La fête du village*, loa nouvelle écrite à propos; celle-ci conclue, M^{mes} Baus et Gomez et MM. Cipres et Llorens danseront des *seguidillas manchegas*; sera ensuite exécuté l'opéra en trois actes intitulé *Richard Cœur de lion*: un Roi poursuivi, prisonnier, opprimé par un tyran et libéré par le courage de ses vassaux est ce qui est démontré: quel meilleur choix pouvait-il être fait un jour comme celui-ci, alors que son argument, applaudi de longue date, nous rappelle la lutte honorable et héroïque qu'avec tant de gloire la loyauté et l'inimitable constance des vaillants espagnols viennent de conclure¹¹? [...]

⁹ Toutes les traductions françaises sont de l'auteur du présent article.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ *Diario de Madrid*, 30/05/2015, « Teatros », p. 7-8: « Se abrirá la escena con una excelente sinfonía; seguirá la fiesta de la Aldea, loa nueva escrita al intento; concluida bailarán

Ni l'auteur de l'opéra, Grétry, ni son origine française, ne sont précisés, tant l'œuvre est connue et a déjà fait l'objet de représentations nombreuses en Espagne. Il est intéressant de constater que, pour célébrer la monarchie espagnole, on représente une œuvre française, traduite cependant, à propos d'un roi anglais. Le choix n'aurait pu avoir un caractère plus diplomatique, la France et l'Angleterre, tour à tour ennemis et alliés de l'Espagne, forment avec elle une coalition littéraire, musicale et linguistique rendue possible par le truchement de la scène¹². La défense de la monarchie semble prendre le pas sur celle de la nation. C'est aussi ce qui ressort de l'annonce suivante :

Mélodrame nouveau traduit du français. *Marguerite de Stafford ou Dieu protège les Rois et châtie les rebelles*, enrichi de chœurs et de ballets, d'une aria que chantera Josepha Spontoni et d'un décor gothique nouveau, peint par le professeur D. Joaquín Llop.

Cette pièce, écrite en français et représentée à Paris lorsque Louis XVIII (qu'il repose en paix) revint d'Angleterre au trône de ses parents, a mérité les meilleurs applaudissements pour les allusions significatives aux malheureux événements de notre époque qu'elle contient, pour la vérité et la solidité de ses doctrines politiques et pour la force de sa diction¹³.

Une fois encore, sont associés une pièce française, sa traduction espagnole, et un sujet tiré de l'histoire anglaise pour montrer l'allégeance à la monarchie bourbonnienne et se mettre au service d'une actualité politique à la fois française et espagnole. Le terme « mélodrame » renvoie au mélodrame de tradition française ici, genre de la pièce française citée. L'auteur

seguidillas manchegas las señoras Baus y Gomez, y los señores Cipres y Llorens; después se executará la ópera en 3 actos titulada Ricardo, corazón de león: un Rey perseguido, preso, oprimido por un tirano, y puesto en libertad por el valor de sus vasallos, es lo que en ella se demuestra: ¿qué mejor elección pudiera hacerse en tan señalado día, quando su siempre aplaudido argumento nos recuerda la honrosa y heroica lucha que gloriosamente acaba de terminar la lealtad e inimitable constancia de los valientes españoles? [...]

¹² Voir à ce sujet l'article d'Olivier Bara : « Dramaturgies de la souveraineté entrées royales et pièces de circonstance sous la Restauration », dans *Imaginaire et représentations des entrées royales au XIX^e siècle : une sémiologie du pouvoir politique*, Corinne et Éric Perrin-Saminadayar (dir.), Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 41-60.

¹³ *Diario de Madrid*, 02/10/1824, « Teatros », p. 4 : « Melodrama nuevo traducido del francés. *Margarita de Estafford ó Dios protege á los Reyes y castiga á los rebeldes*, adornado de coros y bailettes, de una aria que cantará Josepha Spontoni, y de una decoración nueva gótica, pintada por el profesor D. Joaquín Llop. Esta pieza, escrita en francés y representada en París quando Luis XVIII (QEPD) volvió de Inglaterra al Trono de sus Padres, mereció los mejores aplausos, por las marcadas alusiones que contiene á los desgraciados acontecimientos de nuestros días por la verdad y solidez de sus doctrinas políticas y por la fuerza de su dición. »

de l'article déplore les « événements malheureux », c'est-à-dire l'opposition d'une frange libérale. Les qualités de l'œuvre, la « solidité de ses doctrines » et « la force de sa diction », une rhétorique sublimée par la dimension théâtrale, se confondent avec celles de la monarchie : il s'agit d'offrir un spectacle en miroir, qui se joue à la cour et à la scène, comme si l'histoire du présent s'écrivait tout en étant justifiée par celle du passé. L'article nous offre une information des plus intéressantes : l'insertion d'un air italien chanté par une cantatrice italienne de renom. Si d'un point de vue musicologique cet élément nous renseigne sur la facture et le genre des œuvres représentées sur la scène lyrique à cette époque, point qui sera abordé en deuxième partie de cet article, il nourrit un symbole fort : plusieurs nationalités européennes convergent sur la scène madrilène, renforçant l'idée que l'Europe des monarchies est en jeu à l'échelle nationale.

C'est donc une rencontre au sommet, celle de la monarchie espagnole et française notamment, qui est représentée sur la scène madrilène entre 1815 et 1830 par un certain type d'œuvres de circonstance, tantôt écrites en espagnol, tantôt traduites du français. La scène lyrique se fait l'écho des relations diplomatiques.

PIÈCES MAÎTRESSES ET MAÎTRES D'ŒUVRE DU RÉPERTOIRE, LES CHANTIERS D'UNE RENCONTRE

De quel(s) genre(s) sont les œuvres du répertoire qui sont représentées entre 1815 et 1830 ? L'inventaire, réalisé en 1831, des deux principaux théâtres où l'on chante est un document précieux pour tenter de répondre à la question. Rappelons d'abord que le décret approuvé en 1807 renouvelle l'interdiction de chanter en une autre langue que l'espagnol, ce qui sera en vigueur jusque dans les années 1820, au retour de certains chanteurs espagnols formés en Italie, à l'exemple de Lorenza Correa. C'est aussi l'année du décret autorisant sous certaines conditions le retour des exilés. Par ailleurs, en 1821, l'Ayuntamiento de Madrid entérine la dérogation au décret de 1807, autorisant à nouveau à chanter en langue étrangère, c'est-à-dire des opéras en italien, sur les scènes madrilènes. Cette nouvelle décennie, 1820-1830, marque clairement une volonté de s'approprier la scène lyrique de la part d'une génération de compositeurs comme Ramón Carnicer, Tomas Genovés, Fernando Sor, José Melchor Gomis, ou encore Baltasar Saldoni auxquels on doit la musique d'opéras en espagnol qui ont marqué l'histoire du genre.

Scène lyrique, un répertoire en genre et en nombre

L'inventaire dessine donc les différentes orientations prises par les directions successives des deux théâtres, notamment celles de Bernardo Gil pour le Teatro de la Cruz et celle d'Isidoro Máiquez pour le Teatro del Príncipe. Máiquez est une figure centrale de l'histoire du théâtre espagnol, acteur vedette, il a participé à la lutte pour la reconnaissance du statut de citoyen pour les acteurs, ce que les Cortes de Cadiz accordèrent, et a entamé une remise en question profonde du jeu d'acteur, allant pour cela se former à Paris auprès de Talma. Il s'agit donc d'apprécier les choix opérés par la direction en matière de genres à une époque où la scène, aussi bien théâtrale que lyrique, est en pleine mutation, et, pourrait-on dire, confronte le répertoire du passé aux exigences de la nouveauté. Nous reproduisons une liste des genres comportant de la musique répertoriés dans les archives des deux théâtres :

Inventaire du 11 juin 1831 ¹⁴

Teatro de la Cruz	Teatro del Principe
Tonadillas generales 1036	Comedias y sainetes 300+300
Operas (casi todas francesas o italianas) 50	Operas italianas 33
Sainetes, comedias 300+300	Operas antiguas y zarzuelas 34
	Zarzuelas en un acto 10
	Operas y operetas francesas 104
	Operas italianas modernas 27
	Tonadillas
	- En 1 acto 54
	- En 2 actos 80
	- En 3 actos 93
	- En 4 actos 25
	- En 5 actos o generales 668
	(Autres : fin de fiesta, loas, intermedios)

Si nous ne traitons pas ici de la répartition des genres entre les deux théâtres, il nous incombe en revanche d'analyser non seulement les genres représentés mais aussi les proportions indiquées. Puisqu'il est question de répertoire espagnol, notre attention se porte tout d'abord sur le genre de la zarzuela, né à la cour de Madrid au XVII^e siècle, qui a pour particularité de développer un sujet comique en alternant des passages parlés et chantés,

¹⁴ Document manuscrit intitulé *Papeles referentes a los Teatros de Madrid: 1807* et conservé à la BNE, sala Cervantes sous la cote MSS/14057/8 et provenant du fonds Barbieri.

comme le genre français de l'opéra-comique qui naîtra au siècle suivant. C'est un genre qui n'est pratiquement plus représenté en cette période mais qui connaîtra une nouvelle étape de son histoire au milieu du XIX^e siècle¹⁵. Il a été supplanté au XVIII^e siècle par la *tonadilla*, genre théâtral populaire chanté en espagnol aux dimensions le plus souvent courtes, qui apparaît dans l'inventaire. Il s'agit ici, comme pour les zarzuelas, de reprises d'œuvres anciennes. Pour ce qui concerne les *comedias* et *sainetes*, la musique est présente mais dans des proportions réduites.

Nous formulons une dernière remarque avant de consacrer quelques lignes aux genres soulignés du tableau. Bien que présent dans la presse, le terme « mélodrame » n'est pas inscrit à l'inventaire. Lorsque le terme apparaît dans les journaux ou dans les catalogues, il s'agit très souvent d'une œuvre traduite du français et adaptée à la scène espagnole. C'est par exemple le cas de *El suplicio en el delito*, annoncé comme un « drame historique nouveau en 5 actes tiré d'un mélodrame français qui a reçu l'approbation générale à Paris et adapté à notre scène ». Il s'agit de caractériser une esthétique, d'annoncer les effets dont la pièce est pourvue et non le genre hérité de Pixérécourt dont l'œuvre française traduite est, elle, bien issue. Par ailleurs, la critique espagnole est très sévère avec le genre du mélodrame tel qu'il était représenté sur la scène parisienne. La *Crónica científica y literaria* de José Joaquín de Mora qualifie ce « monstrueux mélodrame » d'« avorton des muses germaniques, réunion absurde d'un pathétique exagéré, d'aventures relevant du roman et traits d'humour sans esprit et sans intelligence¹⁶ ».

Notre seconde hypothèse est la suivante : peut-être certaines des œuvres concernées sont-elles comprises dans la catégorie « opera », car en réalité, quand la presse annonce un mélodrame, il s'agit aussi souvent d'une traduction de l'italien utilisée pour le désigner. C'est précisément ces catégories comprenant le terme « opera » qui nous intéressent le plus ici. Si le répertoire italien est bien identifié, restent toutes les œuvres rangées sous la dénomination d'« operas y operetas francesas ». Emilio Cotarelo, l'un des plus célèbres musicographes du début du XX^e siècle, spécialisé dans le théâtre lyrique, définit ce type d'œuvres en ces termes :

¹⁵ Isabelle Porto San Martin, *De l'opéra-comique à la zarzuela. Modalités et enjeux d'un transfert sur la scène madrilène (1849-1856)*. Thèse doctorale en cotutelle sous la direction de MM. les professeurs Emilio Casares et Guy Gosselin. Université François-Rabelais de Tours - Universidad Complutense de Madrid, 2013.

¹⁶ *Crónica científica y literaria*, 17/02/1818, n° 93, « Variedades teatrales », p. 2-3 (« este aborto de las musas germanicás, reunión absurda de un patético exagerado, de aventuras pertenecientes a la novela, y de chistes son gracia y son ingenio. »)

Mais comme le peuple ne se résignait pas à ne plus entendre de musique au théâtre, surgit alors et continua peu à peu à se multiplier pendant les six premières années du XIX^e siècle une espèce de petite zarzuela à l'intrigue, en général, française, parfois italienne, en un ou deux actes (peu pour celles-ci), les unes et les autres traduites et avec la musique de leurs auteurs étrangers, qui portaient le nom d'« opereta ». [...]

Nous ne nous résolvons pas à donner la liste, jour après jour, de ce type d'œuvres qui n'ont fait que des dégâts en empêchant qu'émergeât alors la zarzuela écrite en espagnol comme à son origine et mise en musique pas des maîtres espagnols¹⁷.

Leur proportion est importante et renvoie à la traduction et à l'adaptation d'opéras-comiques français d'une part, et à la récupération de sujets ou de pièces françaises, non chantées à l'origine, transformées en œuvres partiellement chantées d'autre part. On comprend pourquoi le terme de « zarzuela » devient problématique. S'il existe des affinités entre les deux genres, l'origine française s'oppose néanmoins à l'exclusivité espagnole qui définissait jusque-là la zarzuela. Il existe pourtant des exemples de ces « operetas » composées par des auteurs espagnols, qui contribueront justement à la renaissance de la zarzuela plus tard dans le siècle.

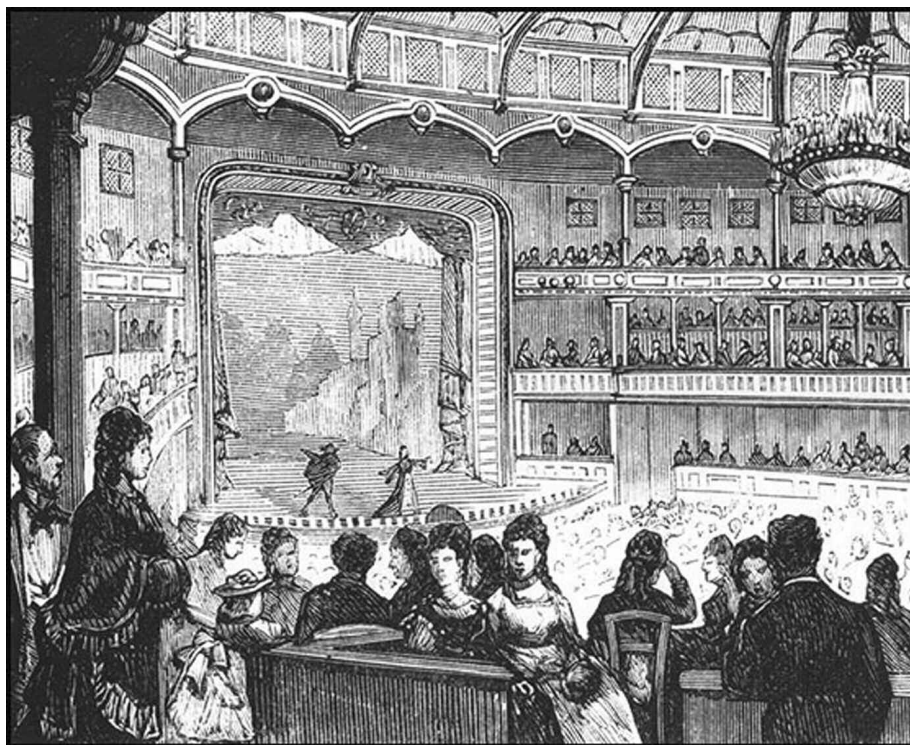
Un répertoire singulier et pluriel

Parmi les très nombreux exemples dont fourmille le catalogue des *operetas*¹⁸, on peut citer un titre qui illustre bien la perméabilité des genres à l'œuvre sur la scène lyrique madrilène tant en termes de facture que d'origine : *La dama Blanca*, « comédie nouvelle en trois actes et en prose¹⁹ ». Il s'agit d'une traduction de la célèbre *Dame blanche*, opéra-comique de Scribe et Boieldieu, devenu une comédie agrémentée d'un chœur de Ramón Carnicer, morceau que le compositeur avait écrit plusieurs années auparavant pour

¹⁷ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, 1932 (ICCMU, 2000), p. 158 : « Pero como ya el pueblo no se resignaba a carecer de música en el teatro, surgieron entonces y fueron poco a poco aumentando en los 6 primeros años del siglo XIX, una especie de zarzuelitas de asunto, en general, francés; algunas italianas, en uno o dos actos, estas muy pocas; unas y otras traducidas y con la música de sus autores extranjeros, que llevaron el nombre de *operetas*. [...] No nos atrevemos a dar la lista, día por día, de esta clase de obras, que solo daño produjeron, impidiendo que brotase entonces la zarzuela escrita en español como en su origen y musicada por maestros españoles. »

¹⁸ Elles sont conservées en grande majorité à la Biblioteca Histórica de Madrid.

¹⁹ *La dama blanca*, comedia nueva en tres actos y en prosa. Cervantes MSS/15759 et BHM MUS 17-21.



Gravure de l'intérieur du Teatro del Príncipe pendant une représentation théâtrale (première moitié du XIX^e siècle).

une autre comédie. De son côté, la presse annonce l'œuvre représentée sur le théâtre du Príncipe en ces termes : « *La Dame blanche*, mélodrame nouveau en 3 actes²⁰. » Le nom de Ramón Carnicer est récurrent : outre des opéras importants, on lui doit de très nombreux morceaux « ajoutés » conservés sous le terme « *musica incidental* » (musique de scène) à la Biblioteca Histórica de Madrid. Il a entre autres composé en 1823 la musique pour le mélodrame *Los jueces francos*²¹, traduction du mélodrame français du même titre représenté en 1807²².

²⁰ *Diario de Madrid*, 07/10/1827, « Teatros », p. 4, Príncipe. « *La dama blanca*, melodrama nuevo en 3 actos. »

²¹ *Música para el melodrama de Los jueces francos por Ramón Carnicer*, Biblioteca Histórica de Madrid, manuscrit MUS 744/4.

²² *Les Francs-Juges ou les Temps de la barbarie*, mélodrame historique du XIII^e siècle, en quatre actes, par M. J. H. F. L., musique de M. Quaisain, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Ambigu-Comique le mercredi 17 juin 1807, Paris, Barba, 1807.

Ces exemples nous invitent à la question suivante : les traductions de livrets entraînent-elles systématiquement la composition d'une nouvelle partition ? Une réponse unique permettrait de mieux définir le répertoire lyrique joué sur les scènes des Teatros del Príncipe et de la Cruz. Or, non seulement les deux réponses coexistent mais une troisième émerge à l'étude du répertoire : l'ajout de morceaux issus d'une œuvre antérieure. Ces variantes nous conduisent à envisager la présence du théâtre français au sein du répertoire lyrique madrilène de façon multiple. Cette diversité des cas concerne trois critères : le temps, plus ou moins long, qui sépare une adaptation espagnole d'une œuvre française, les degrés de fidélité des traductions, et enfin le statut de la partition, ce dernier étant plus que variable. Des catalogues ont été réalisés²³ qui permettent notamment un accès à une chronologie précise. Très peu de sources critiques en revanche nous éclairent sur ce point auquel seule la consultation des manuscrits de partitions, avec le caractère éphémère qu'ils supposent dans la mesure où ils constituent avant tout et seulement un support ayant servi à un nombre inconnu de représentations, peut apporter des éléments de réponse. Tout d'abord, il a été nécessaire de confronter la liste des œuvres jouées à Madrid avec d'une part le catalogue réalisé par Nicole Wild et David Charlton²⁴ et d'autre part l'ouvrage d'Olivier Bara sur l'Opéra-Comique sous la Restauration. Ce dernier a recensé une information des plus précieuses pour ce travail : le nombre de reprises des œuvres jouées à Paris²⁵. Celles obtenant le plus de succès s'avèrent être celles qui font l'objet d'une adaptation espagnole, dans l'optique d'une circulation du succès, justement. C'est le cas des titres de reprises (œuvres créées avant 1815) suivants, pour lesquels on trouve une œuvre homologue – c'est-à-dire quel que soit le niveau d'authenticité dont elle est porteuse, les œuvres françaises créées après 1815 étant peu adaptées en Espagne sur la période (elles le seront plus tard) :

²³ Voir les travaux suivants : Rainer Kleinertz, *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert*, 2 vol., Kassel, Reichenberger, 2003 ; Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, Madrid, 1878 (ICCMU, 2002) ; Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Universidad de Barcelona, 1983.

²⁴ Nicole Wild, David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique. Répertoire 1762-1927*, Liège, Mardaga, 2003.

²⁵ Olivier Bara, *Le Théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2001.

Liste partielle des opéras-comiques ayant connu de nombreuses reprises entre 1815 et 1830 et adaptées à la scène espagnole²⁶

Cendrillon (Étienne/Isouard, 1810)
Aline, reine de Golconde (Vial, Favières/Berton, 1803)
Ma Tante Aurore (Longchamps/Boieldieu, 1803)
Joconde (Étienne/Isouard, 1814)
Richard Cœur de Lion (Sedaine/Grétry, 1784)
Jean de Paris (Saint-Just/Boieldieu, 1812)
Les Deux Journées (Bouilly/Cherubini, 1801)
Le Calife de Bagdad (Saint-Just/Boieldieu, 1800)
Les Visitandines (Picard/Devienne, 1792)
Adolphe et Clara (Marsollier/Dalayrac, 1799)
Le Nouveau Seigneur de village (Lesser, Favières/Boieldieu, 1813)
La Mélomanie (Grenier/Champein, 1781)
Le Délire (Saint Cyr/Berton, 1799)
Michel Ange (Delrieu/Isouard, 1802)

Les noms de Boieldieu, Dalayrac ou Isouard renvoient à un répertoire d'Ancien-Régime ou révolutionnaire. Or elles datent d'avant la « révolution » que constituèrent les Cortes, et peuvent être assimilées à l'Ancien Régime espagnol. S'esquisse, avec toutes les précautions liées à l'approximation de cette liste, un répertoire espagnol en miroir du répertoire français, en termes non seulement de sujets mais encore de structures car, même quand la traduction reste proche de l'original, un travail de réécriture s'avère systématiquement nécessaire. Une des nombreuses pages de Lévi-Strauss consacrées au mythe offre un regard éclairant sur la manière dont se forge une communauté de répertoire :

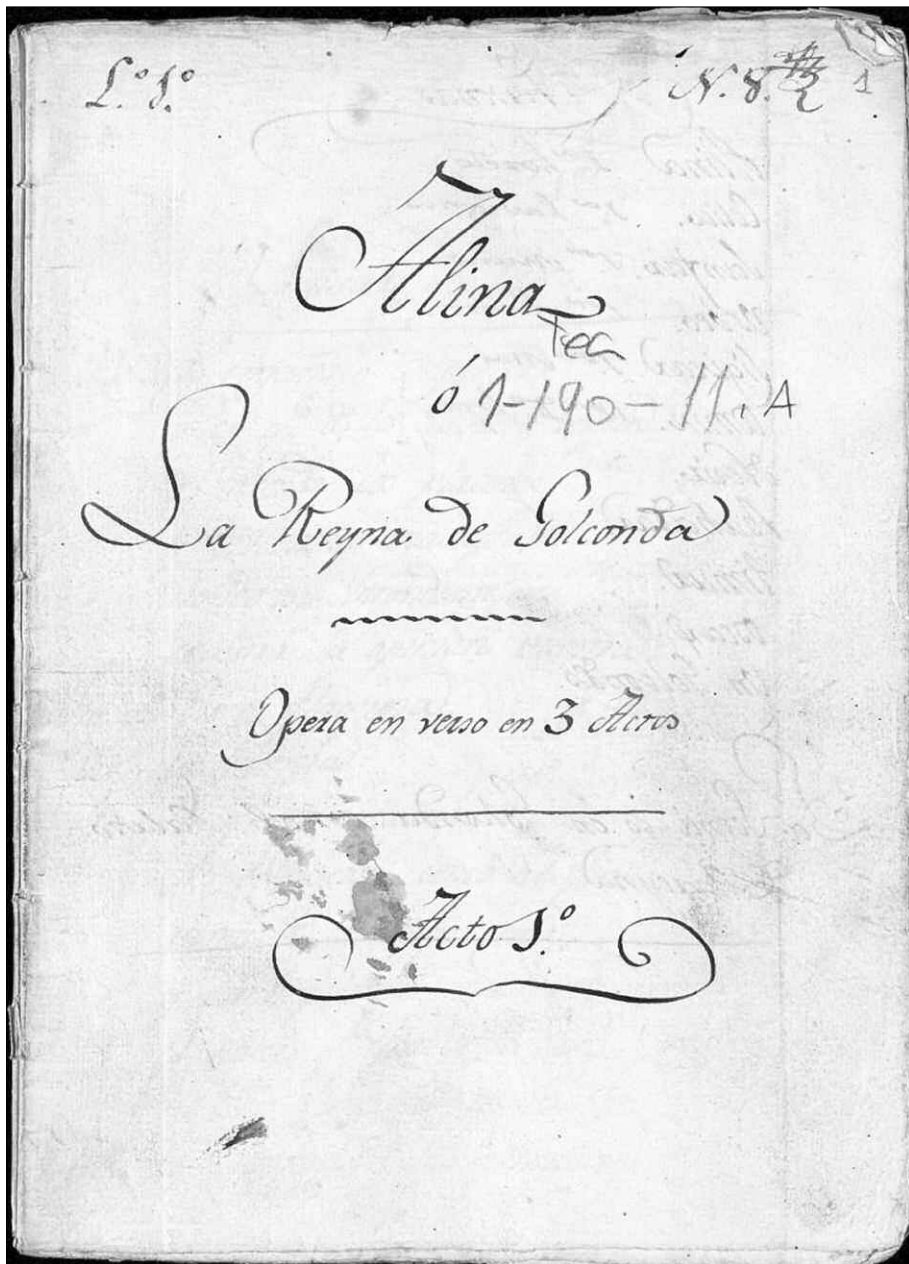
Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'*histoire* qui y est racontée²⁷.

L'œuvre en morceaux, l'exemple de La quinta de Escorondon

Cette appropriation, littéraire ou mythique, du répertoire d'opéra-comique français, est encore plus diffuse lorsqu'il s'agit des partitions. Parmi les parti-

²⁶ Nous précisons simplement entre parenthèses l'auteur, le compositeur et l'année de création.

²⁷ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, (1958), 1974, p. 232.



Première page du manuscrit ayant servi pour la reprise en 1815 d' *Alina, ó La Reyna de Golconda*, adaptation espagnole de l'opéra-comique *Aline, reine de Golconde*.

tions consultées, celle des *Visitandines* de Devienne²⁸, qui devient *La quinta de Escorondon* puis *Las monjas Visitandinas*²⁹ constitue une illustration des plus riches en enseignements, d'abord parce que l'histoire de ses reprises et transformations s'étend sur notre période et bien au-delà. Conservés à la Bibliothèque Historique de Madrid, les manuscrits de la partition et des quatre exemplaires du livret de *La quinta de Escorondon* sont de véritables palimpsestes. La première adaptation espagnole date de 1803, la première est donnée le 24 juin de cette année au Teatro de los Caños del Peral. Onze ans séparent cette adaptation des *Visitandines* de Devienne et Picard, opéra-comique dont le livret connut lui aussi une nouvelle version française en 1825 sous le titre *Le Pensionnat de jeunes demoiselles*³⁰. L'auteur Charles Vial conserve l'essentiel du livret à ceci près que l'intrigue n'a plus lieu dans un couvent mais dans un pensionnat, et que toute allusion à la religion a été gommée. Cette deuxième version française sera l'occasion d'une autre reprise espagnole en 1839. Puis, en 1849, année du nouvel essor de la zarzuela, un auteur et un compositeur espagnol s'appuient, de façon lointaine mais suffisamment pour que nous ayons pu identifier cette source, sur la version de 1792 pour créer *Colegialas y soldados*³¹. Les trois boîtes d'archives contiennent les conducteurs de chaque numéro (voix, violon et basse) et les parties séparées. Si aucun nom de compositeur n'apparaît en première page, trois numéros portent les mentions suivantes : « duetto del Sor Mayr », « Cabatina de Rossini » et « aria de baxo del Sor Righini ». Il s'agit de trois morceaux ajoutés, ce qui, en plus de multiplier les auteurs de la musique, implique des ajouts de texte et donc un remaniement du livret, autre que la traduction elle-même. Il s'agit pour ces trois exemples de morceaux tirés d'opéras qui non seulement réactualisent la partition de Devienne mais l'agrémentent d'une écriture vocale italienne, de flatter le goût du public, unanimement conquis par les œuvres de Rossini. Par ailleurs, si certains numéros, à défaut d'être fidèlement copiés de Devienne, restent proches de la partition d'origine,

²⁸ *Les Visitandines*, opéra-comique en deux actes, représenté pour la première fois le 7 juillet 1792, dans *Théâtre* de Louis Benoît Picard, Membre de l'Institut, tome I, Paris, Mame, 1812, p. 83-130.

²⁹ *La quinta del Escorondon o las monjas visitandinas, opera* (Biblioteca Histórica de Madrid, une partition manuscrite, MUS 328-1, quatre livrets Tea 1-192-15 A-D)

³⁰ *Le Pensionnat de jeunes demoiselles*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Picard et Ch. Vial, musique de Devienne, représenté pour la première fois sur le Théâtre royal de l'Opéra-Comique le 2 mars 1825, Paris, Vente, s. d.

³¹ *Colegialas y soldados*, zarzuela en dos actos y en verso, original de Don Mariano Pina, música de Don Rafael Hernando, ejecutada por primera vez en el teatro de la Comedia el 21 de marzo de 1849, Madrid, Imprenta de D. S. Omaña, 1849.

d'autres proposent une mise en musique de passages différents du livret, livret lui-même qui propose deux versions, vraisemblablement celle de 1821 et celle de 1839, cette dernière fondée sur le texte de Vial. À la main de qui doit-on ce travail d'arrangement et d'adaptation ? Ce n'est qu'une mention placée sur la première page de la partie de basse d'un seul numéro, le morceau ouvrant le deuxième acte, qui nous offre la réponse : Narciso Sort. En dépit de ce traitement plus que modeste, le nom de ce musicien attaché aux théâtres de la ville est récurrent dans les catalogues de cette époque. Son travail a consisté ici à proposer une œuvre revue et corrigée, une version améliorée au sens où elle prétendait, par son caractère cosmopolite, plaire au public.

On ne joue donc à Madrid jamais *réellement* les opéras-comiques français : il ne s'agit plus de la même langue, la traduction implique un point de vue nouveau sur le texte d'origine, et la partition subit à la fois des arrangements, des adaptations ou disparaît en partie.

ORIENTATIONS

À travers un échantillon du répertoire des œuvres lyriques en lien avec le théâtre français jouées à Madrid, quelques orientations se dessinent qui permettent de comprendre la nature des liens mais aussi la facture des œuvres. Les liens entre les œuvres sont conditionnés pour une partie du répertoire par les relations diplomatiques entre la France et l'Espagne. Favorisées par Fernando VII, les scènes théâtrale en général et lyrique en particulier agissent comme un miroir idéologique. La présence de titres français – toujours traduits cependant –, rarement accompagnés dans la presse de l'identité des auteurs, français ou espagnols, est au service d'un art célébrant les vertus du roi et de la monarchie. De la variété des genres représentés se dégage la préférence, attestée par les chiffres, pour les œuvres faisant alterner parlé et chanté. La circulation est facilitée pour ces œuvres mixtes, à ceci près que le vaudeville, mis à part quelques tentatives marginales au long du siècle, n'existe pas en Espagne. À moins que l'on considère comme vaudevilles les œuvres issues des pratiques décrites à propos des *operetas*, consistant dans la refonte ou la greffe de morceaux antérieurs et d'autres répertoires.

Ces aspects convergent en ce qu'ils rendent hommage au répertoire de l'Ancien Régime ou de la période révolutionnaire. Ces termes doivent cependant être précisés car, en Espagne, l'événement qui tient lieu de « révolution » est la réunion des Cortes à Cadix en 1812 ; l'Ancien Régime s'entend alors par les œuvres précédant cette date. Ce n'est d'ailleurs pas le seul aspect à nuancer lorsqu'il s'agit de mettre en regard l'Histoire, tant politique que littéraire, des

deux pays au tournant du siècle. À travers le répertoire étudié et plus généralement celui qu'on joue sur toutes les scènes espagnoles de cette époque, on suit aussi le passage du Classicisme au Romantisme, passage qui s'opère selon des modalités très différentes : la polémique éclate en Espagne en 1818, entre les défenseurs du théâtre classique espagnol, à savoir les *comedias* de Calderón, et les défenseurs des « règles » classiques héritées d'Aristote et magnifiées par le théâtre français du XVIII^e siècle. Ces sensibilités différentes défendent un projet similaire, la constitution d'une scène nationale, comme en témoignent ces propos de Joaquín de Mora, ardent défenseur des « règles » et principal adversaire de Böhl de Faber, publiés dans son journal :

La littérature espagnole a possédé à une époque un théâtre national, mais celui-ci est en de nombreux aspects dépassé, et est bien loin d'être classique en ce qui concerne les règles ; et bien qu'il y ait certaines pièces modernes qui méritent ce nom, elles sont trop peu nombreuses pour former un corps caractérisé, un ensemble systématique³².

La scène est donc un lieu de rencontre, mais ce corps à corps, que ce soit celui des acteurs ou celui des répertoires, donne aussi lieu à un débat à propos des conceptions les plus élémentaires, ce que résume José María Carnerero (1784-?), l'un des auteurs, traducteurs et critiques les plus célèbres de cette période, exilé en France pendant les années noires de l'absolutisme fernandin :

Le bon goût veut le mouvement des passions, le public veut le mouvement des interlocuteurs ; le bon goût veut de la chaleur dans les effets, le public le veut dans les corps ; le bon goût veut du dramatique, le public veut du théâtral³³.

À travers cette synthèse forte, c'est donc bien le débat entre passé et avenir qui est définitivement en jeu sur les scènes européennes. De part et d'autre de la frontière entre l'Espagne et la France, le public aura désormais le dernier mot.

³² *Crónica científica y literaria*, 17/02/1818, n° 93, « Variedades teatrales », p. 2-3 : « La literatura española poseió en algun tiempo un teatro nacional, pero este está en mucha parte anticuado, y dista mucho de ser clásico con respeto á las reglas ; y aunque hay algunas piezas modernas que merecen este nombre, son sobrado escasas para formar un cuerpo caracterizado, un conjunto sistemático. »

³³ José María Carnerero, « Literatura dramática. Algunos apuntes sobre el estado actual del teatro español. », *El Correo Literario y Mercantil*, 12/09/1828, n° 27, p. 1-2, cité par María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 2000, p. 156 : « El buen gusto quiere el movimiento de las pasiones, el público quiere el movimiento de los interlocutores ; el buen gusto quiere calor en los afectos, el público lo quiere en los cuerpos ; el buen gusto quiere lo dramático, el público quiere lo teatral. »