

**Forumopera.com**

le magazine de l'opéra et du monde lyrique

un dossier dirigé par Bruno Peeters

# L'Opéra Comique

défense et illustration

## **Sommaire**

### **Opéra Comique, défense et illustration**

Par Bruno Peeters

*Page 3*

### **Naissance d'un Genre**

Par Catherine Scholler

*Page 5*

### **L'Opéra Comique à l'Hôtel de Bourgogne**

Par Catherine Scholler

*Page 8*

### **Adolphe Adam**

Par Geoffroy Bertrand

*Page 18*

### **Où l'on parle de la Dame Blanche**

Par Catherine Scholler

*Page 27*

### **Daniel François Esprit Auber**

Par Bruno Peeters

*Page 31*

## **Opéra Comique, défense et illustration**

**Par Bruno Peeters**

C'est à dessein que je reprends ce titre, qui introduisait le numéro spécial consacré à l'Opéra-Comique par la célèbre *Revue Musicale* de... novembre 1933. Henry Prunières, directeur de la revue et signataire de cette introduction, y stigmatisait le mépris qu'engendrait la notion d'opéra-comique parmi un public wagnérien, debussyste ou stravinskien. Où en sommes-nous, 70 ans plus tard ? Comme ce numéro vénérable, le dossier que vous allez lire se propose de faire le tour du genre, de son éclosion au XVIIIe siècle à son déclin fin du siècle suivant, et en tournant les projecteurs sur les acteurs principaux : Grétry, Boieldieu, Hérold, Adam et Auber.

Qu'est-ce que l'opéra-comique ? Né des vaudevilles donnés sur les tréteaux des foires parisiennes, il devint "comédie mêlée d'ariettes", définissant ainsi immédiatement sa singularité formelle, à savoir l'alternance du parlé et du chanté. Croissant aux côtés de la tragédie "gluckisante", il trouva ses premiers héros en Dauvergne, Duni, Philidor, Dalayrac, Monsigny, Isouard et Grétry. Ils portèrent à un premier sommet le genre "qui, par définition, doit être gai, amusant et, sans exclure des scènes d'émotion, doit comporter un dénouement heureux" (Prunières). Le succès fut immédiat, et la France, grâce à l'opéra-comique, conquiert l'Europe musicale lyrique qu'elle domina tout au long de ce début de siècle. Les personnalités brillantes de Boieldieu, Hérold, Adam et Auber amenèrent le genre à son second sommet, indépassable et qui, au-delà de leur carrière, séduisit de nombreux compositeurs de Grand Opéra tels Meyerbeer (*Le Pardon de Ploërmel*), Halévy (*L'Eclair*), Berlioz (*Béatrice et Benedict*), Gounod (*Philémon et Baucis*), Saint-Saëns (*Phryné*), Thomas (*Mignon*) et même Bizet, en effet, *Carmen* est un opéra-comique ! Coexistant joyeusement avec le Grand Opéra, il s'affaiblira progressivement, comme lui, sous les coups de boutoir psychologique (Verdi) ou philosophique (Wagner). A l'instar de l'opérette, dont il est un peu le parrain, il poursuivra toutefois une jolie carrière au XXe siècle, mais... ceci est une autre histoire.

Au-delà de cette alternance du parlé et du chanté, l'opéra-comique se caractérise par une extraordinaire bonne humeur, qui n'ira pas jusqu'au bouffe ou même la gaudriole (ressort de l'opérette), mais qui réjouit le cœur du spectateur/auditeur, et l'émeut parfois. Les intrigues sont coquines, libertines souvent, politiques quelquefois. Issues du théâtre populaire, elles se centrent sur l'amour dans une certaine situation sociale. Par eux-mêmes, les opéras-comiques s'avèrent une passionnante photographie de la vie quotidienne en France au début du XIXe siècle, et forment certainement une source intéressante pour l'historien, Scribe en soit remercié. Au niveau purement musical, airs virtuoses, duos langoureux ou enfiévrés et surtout grands ensembles et finales approcheront parfois le Grand Opéra, par une science approfondie, mais moins rigide, du contrepoint vocal. Le rondeau de *Ma Tante Aurore*, la ronde du *Postillon de Longjumeau*, le grand air

## **Forumopera.com**

le magazine de l'opéra et du monde lyrique

d'Isabelle du *Pré-aux-clerics*, l'Éclat de rire de *Manon Lescaut* ou le boléro des *Diamants de la couronne* demeureront des chefs-d'oeuvre insurpassables tout comme, en ce qui concerne les ensembles, la scène de la vente aux enchères dans *La Dame blanche*, ou les finales des premiers actes du *Cheval de bronze* ou du *Domino noir*. Sans oublier les pimpantes ouvertures du *Calife de Bagdad*, de *Zampa*, de *Si j'étais roi* ou de *Jenny Bell*. Et ce ne sont pas les Wagner ou Debussy de notre époque qui nous empêcheront d'écouter cette musique si charmante.

C'est à la découverte de ce monde merveilleux que je vous convie, en espérant que, 2003 tendant la main à 1933, l'opéra-comique soit enfin reconnu pour ce qu'il est : un moment unique de grâce dans la musique française.

## **Naissance d'un genre**

**Par Catherine Scholler**

Il est difficile de donner une date de naissance exacte à l'opéra-comique. Ainsi, *Le jeu de Robin* et *Marion d'Adam* de la Halle, datant de 1275, peut-il être considéré comme l'ancêtre du genre ? Oui, si l'on considère le mélange du parlé et du chanté dans l'ouvrage, non, si on estime que les chansons d'origine populaire de ce trouvère restent extérieures à l'action.

Cependant, une date fondatrice est sûre dans l'histoire de l'opéra-comique, il s'agit du 14 mai 1697. Ce jour là, Louis XIV, influencé par les comédiens-français, ordonne la fermeture du théâtre italien de Paris et la mise sous scellés de l'hôtel de Bourgogne qui abritait la troupe, chassée à trente lieues de la capitale.

En ce temps là, il y avait à Paris six foires, dont deux étaient extrêmement populaires : la foire Saint Germain et la foire Saint Laurent.

La foire Saint Germain se déroulait pendant deux mois, de février à la Passion, et était plutôt dédiée au commerce de luxe : articles de mode, bijoux, verre, porcelaine, instruments de musique, estampes. Installée rive gauche de la Seine, c'est à dire dans le quartier de la noblesse, là où s'élevaient palais et hôtels, elle attirait le peuple le jour et l'aristocratie, de préférence la nuit, car elle était ouverte sans interruption. Elle était composée de deux halles couvertes parallèles réunies par cinq travées également couvertes, et dans lesquelles on avait tracé neuf rues au cordeau.

La foire Saint Laurent était ouverte de fin juillet à fin septembre, et se situait à peu près dans le quartier actuel de la Gare de l'Est et du Faubourg Saint Martin. Plus démocratique et à vocation utilitaire, c'était la foire des artisans, des commerçants et des bourgeois. Comme elle avait lieu pendant l'été, elle se déroulait en plein air. Suprême idée de *marketing* : elle était dotée d'une remise à carrosses, un parking en d'autres termes, ce qui attirait la clientèle campagnarde.

Ces deux foires étaient des lieux très animés de la vie parisienne, et depuis le moyen âge, il s'y produisait des jongleurs, des montreurs d'animaux, des danseurs de corde et des petits théâtres de marionnettes, d'abord en plein air, ensuite dans des loges, sortes de baraques permanentes dans lesquelles étaient montés des échafaudages pour les spectacles et tendues des cordes pour les acrobates.

Au moment de la fermeture du théâtre italien, les forains entrepreneurs de spectacles s'avisent de ce fond de commerce libre de tout droits qu'est le répertoire italien, et décident de monter certains de ses spectacles. Comme le public regrettait vivement le départ des comédiens italiens, il se presse aux représentations.

De ces origines populaires naît un théâtre plein de vitalité, tourné vers la satire et la parodie, quotidiennement enrichi par l'actualité, tournant d'une foire à l'autre et se renouvelant sans cesse. Les spectacles alternent le parlé et le chanté, comme ceux du théâtre italien.

Mais ce succès porte ombrage à la Comédie Française, qui contre-attaque et porte plainte dès 1597. En 1706, une sentence interdit aux forains de représenter tout spectacle comportant un dialogue. Peu importe, les pièces en monologues jouées par un acteur unique, les autres personnages se contentant de gestes ou de mimiques, obtiennent un triomphe.

L'inventivité dans les spectacles se retrouve dans l'habileté des forains à transformer les contraintes en facteur de succès. Ainsi, après avoir prohibé les dialogues, un nouvel arrêté de 1709 interdit même l'usage de la parole : les forains montent des pantomimes, en brandissant des écriteaux de toile enroulés sur des cylindres portant les textes des répliques. Ils obtiennent également, en échange d'une redevance conséquente à l'Académie Royale de Musique dont c'était le monopole, l'autorisation de chanter et d'utiliser un décor.

Lorsqu'on leur interdit jusqu'au chant, ils firent chanter l'assistance, à qui on fournissait préalablement les paroles. Il fallait bien entendu que le public connaisse la musique utilisée et qu'elle soit facile à chanter, on utilisa donc, en modifiant les paroles, des airs traditionnels et populaires, de ces chansons légères qui courent par la ville et dont tous les couplets se chantent sur une seule mélodie : des voix-de-ville (vaudeville). Certains de ces "timbres" comme on appelle ces airs connus adaptables à de nouvelles paroles, sont encore célèbres de nos jours : *La bonne aventure, charmante Gabrielle...*

C'est ainsi que la dimension musicale de l'opéra-comique provient avant tout d'un procédé de substitution.

Une autre façon d'introduire la musique proviendra de parodies d'airs célèbres repris d'opéras à succès de l'Académie Royale de Musique, sur lesquels on modifie les paroles. Par référence au texte original connu des spectateurs, c'est le domaine de l'allusion politique et sociale, du jeu de mot, du double sens.

A cause - ou grâce - à la rivalité avec les comédiens-français, les forains inventent de toutes pièces une forme de spectacle entièrement novatrice, génératrice de leur succès. Ils évoluent dans le burlesque, le comique grivois et la satire, avec une attention plus portée sur le texte que sur la musique. Ils avaient leurs propres auteurs, leurs musiciens et des acteurs qui étaient des vedettes, un public populaire, mais aussi bourgeois et même appartenant à la noblesse. La première apparition du vocable "opéra-comique" date de février 1715, sur les affiches de la foire Saint Germain.

Hormis l'invention du nom, 1715 est une année cruciale pour l'opéra-comique : après la mort de Louis XIV, le Régent rouvre l'hôtel de Bourgogne et

rappelle une nouvelle troupe d'italiens. Le directeur, Luigi Riccoboni, ne part pas sans gages : il est interdit aux forains d'utiliser les personnages de la commedia dell'arte, Arlequin, Scaramouche, Pantalon, et même Pierrot, français pourtant !

C'est un coup dur pour les forains : finis *Les aventures comiques d'Arlequin*, *Arlequin sultane favorite*, *Arlequin Dardanus*, *Arlequin défenseur d'Homère*, *Arlequin roi de Serendib*, *Arlequin Mahomet*, *Arlequin Athis*, *Arlequin Thétis...* En 1718, un ordre de cour, qui sera suivi de peu d'effets, supprime l'opéra-comique, qui reprend de plus belle à la foire Saint Laurent. Les comédiens italiens s'y installent également jusqu'en 1724, avec un succès très relatif. S'ensuit une période de guérilla entre les deux théâtres, et toujours la guerre ouverte avec la Comédie Française. Jusqu'ici la rivalité avec la vénérable institution avait fonctionné comme une émulation, mais la nouvelle concurrence avec le théâtre italien joue sur un répertoire proche, ce qui va épuiser les deux parties.

En 1745, l'opéra-comique est suspendu par décision du conseil royal. Cette suspension durera six ans, jusqu'au 25 octobre 1751.

Entre temps, en 1746, avait éclaté la querelle des bouffons, dans laquelle l'opéra-comique n'était pas partie prenante, mais qui provoque une prise de conscience : les éléments du plus grossier comique et de la farce s'épurent, poussés par une montée du sentimentalisme et du moralisme des livrets, notamment sous l'influence de Charles-Simon Favart. Les parties musicales augmentent, se rapprochent de ce qui se fait au théâtre italien, où l'on ne parle pas du tout. Le vaudeville disparaît progressivement, remplacé par la comédie mêlée d'ariettes, qui sont des petits airs de forme simple, mais de création originale. Fin 1750, Duni et Dauvergne commencent à écrire des oeuvres entièrement originales : l'opéra-comique devient petit à petit une création de compositeur. Le genre évolue vers plus de raffinement, s'institutionnalise lentement.

En janvier 1762 se tourne la première page importante de l'histoire de l'opéra-comique avec sa fusion avec le théâtre italien et son installation dans l'hôtel de Bourgogne d'où il était originaire, et où il demeurera jusqu'en 1783.

## **L'Opéra Comique à l'Hôtel de Bourgogne**

**Par Catherine Scholler**

La période qui va de l'installation à l'hôtel de Bourgogne, en 1762, jusqu'à la Révolution Française est un âge d'or pour l'opéra-comique.

Porté à l'extérieur des frontières tout d'abord par les forains, ensuite par des troupes de théâtre ambulantes, le genre rayonne à travers toute l'Europe. A la cour de Vienne, le comte Durazzo, directeur des théâtres impériaux, organise une collaboration avec Charles-Simon Favart dans le but de monter des opéras-comiques, et en confie la réécriture à Gluck. Piqué au jeu, celui-ci les réécrira tant et si bien qu'il s'agit quasiment d'oeuvres originales.

Ce rayonnement perdurera au siècle suivant : des opéras-comiques du XVIIIe siècle seront montés, remis au goût du jour, dans le Théâtre Lyrique de Léon Carvalho. Et la vieille comtesse de *La dame de pique* de Tchaïkovski fredonne une romance de *Richard Coeur de Lion* de Grétry.

Bien loin du comique gras de ses débuts, les sujets de l'opéra-comique se raffinent, évoluent vers la comédie sentimentale, la pastorale, le merveilleux, le didactisme moralisateur. Les librettistes à qui l'on doit cette évolution étaient considérés comme les auteurs principaux des oeuvres, plus importants que les compositeurs. A la fin des représentations, c'était eux qui venaient saluer, comme le raconte Grimm : "Lorsqu'il (Poinsinet, le librettiste) donna donc *son sorcier*, le parterre demanda l'auteur ; il ne se fit pas prier pour paraître : non, non, cria le parterre, l'autre. Et l'on fut obligé de chercher Philidor."

Commençons donc l'état des lieux de l'opéra-comique de la deuxième moitié du XVIIIe siècle en faisant mieux connaissance avec les principaux librettistes.

---

### **Les librettistes**

---

Le plus connu de tous est sans conteste **Charles-Simon Favart** (1710-1792), l'une des figures les plus importantes de la mutation de la comédie en vaudeville à la comédie mêlée d'ariettes Il commença sa longue carrière sur les théâtres de foire en 1734, avec *Les deux jumelles*. Durant la période d'interdiction de l'opéra-comique, au cours des années 1745-1751, il partit exercer son métier dans les Flandres. Il fut nommé directeur de l'Opéra-Comique en 1758.

Pendant presque trente ans, il écrivit des comédies en vaudeville, avant de créer, en 1762, la pastorale *Annette et Lubin*, qui fut l'une des premières oeuvres à être donnée à l'hôtel de Bourgogne. Sa tumultueuse épouse, Marie

Favart, fut l'une des interprètes d'opéra-comique les plus admirées de son temps.

Les sujets de prédilection de Favart étaient de la veine sentimentale et moralisante. Cherchant à se rapprocher d'une vraisemblance dramatique, il créa des personnages de paysans d'une naïveté artificielle, s'exprimant dans des patois qui n'existerent probablement jamais dans les vraies campagnes, mais qui donnaient aux spectateurs l'illusion de la vie champêtre.

**Louis Anseaume** (1721-1784), auteur d'environ vingt-cinq pièces, collaborateur de Grétry et de Philidor, était le spécialiste des comédies brillantes et spirituelles.

**Jean-François Marmontel** (1723-1799) est plus célèbre de nos jours pour sa haine du chevalier Gluck et son engagement farouche dans la querelle des gluckistes et des piccinistes. Librettiste, mais aussi romancier, essayiste et encyclopédiste, ses livrets sont à forte intention moralisante, la vertu y est toujours récompensée et le vice puni. Il fournit en particulier *Le Huron* à Grétry, livret développant le personnage du bon sauvage qui enseigne à ses hôtes français ce que sont la vraie bravoure et l'honnêteté, ainsi que *Zémire et Azor*, inspiré de *La Belle et la Bête*.

**Michel-Jean Sedaine** (1719-1797) fut fort admiré par les critiques de son temps. Grimm compara même ses oeuvres à celles de Shakespeare. Tout comme Favart et Anseaume, il écrivit ses premiers livrets pour les théâtres de la foire. Véritable auteur dramatique, il collabora ensuite avec Philidor, Monsigny et Grétry.

Son livret du *Déserteur* est d'une modernité incroyable pour l'époque : mêlant tragique et comique, il donne vie à des personnages bien caractérisés, et introduit un suspense réellement haletant.

Son livret le plus connu, *Richard Coeur de Lion*, qui introduisit la vogue des sujets à fond historique, est son chef-d'oeuvre, aussi bien que celui de Grétry.

---

## Les compositeurs

---

Cette mutation des sujets réclame bien entendu une musique plus travaillée, plus complexe : la comédie mêlée d'ariettes est une transformation radicale. Le vaudeville prend une autre signification : relégué à la fin de l'oeuvre comme section conclusive, c'est un morceau strophique où chaque personnage chante à son tour un couplet, tous s'unissant au dernier pour tirer la morale de l'histoire.

Il n'est pas dans le propos de citer ici tous les compositeurs d'opéra-comique, que les ombres de Blaise, Duni, Dezède ou Champein nous pardonnent.

**Pierre-Alexandre Monsigny** (1729-1817) qui avait commencé à travailler sur les théâtre de la foire, acquit en peu de temps une réputation suffisante pour que l'ouvrage *On ne s'avise jamais de rien* soit choisi pour les festivités d'ouverture du nouveau théâtre italien, le 3 février 1762. Il abandonna rapidement les comédies amusantes pour se consacrer à la comédie sentimentale. Plus mélodiste qu'orchestrateur, il était le spécialiste de la musique fraîche, sensible et élégante. Il forma un véritable tandem avec Sedaine, jusqu'à ce que la cécité l'obligeât à cesser de composer. C'est alors qu'il adressa le librettiste à Grétry.

Au siècle suivant, Monsigny sera encore un musicien réputé, Berlioz en particulier louera la musique du *Déserteur*.

**François-André Danican, dit Philidor** (1726-1795), est passé à la postérité autant pour avoir été un des meilleurs joueurs d'échecs européens que pour ses oeuvres musicales, il a d'ailleurs écrit une célèbre méthode d'échecs. Elève de Campra, il possédait une solide technique et avait aussi la réputation d'être un orchestrateur audacieux. Il fit en outre plusieurs voyages qui lui permirent de se familiariser avec le style italien. Il jouissait malheureusement aussi d'une autre réputation : celle d'avoir un goût littéraire déplorable, de ne s'adresser qu'à de mauvais librettistes ou de choisir des livrets mal conçus. On lui doit vingt-quatre opéras-comiques dont *Tom Jones*, *La belle esclave*, *Le bon fils*, *Le sorcier*, *Sancho Pança dans les îles*... Il composa également des tragédies lyriques.

Il partit en tournée en Angleterre, mais ce séjour devint un exil forcé du fait de la Terreur. Il mourut loin des siens, à Londres.

**André-Ernest-Modeste Grétry** (1741-1813) fut et reste encore le compositeur le plus célèbre de cette époque. Né à Liège dans une famille de musiciens, il étudia à Rome et Bologne grâce à une bourse du chapitre de la collégiale Saint-Denis, et demeura en Italie pendant huit ans. Il se rendit ensuite à Genève où il rencontra Voltaire à qui il demanda - sans succès - un livret d'opéra-comique. Il débuta à Paris en 1768 avec *Le Huron* et composa plus de vingt opéras-comiques en France, dont quelques-uns créés à la cour. Les plus célèbres sont *Richard Coeur de Lion* et *Zémire et Azor*. Grimm, partisan acharné de l'opéra italien, ne tarissait pourtant pas d'éloges sur la musique de Grétry.

Celle-ci se démoda pourtant pendant la Révolution Française, sans que jamais il ne fût porté atteinte à la renommée du compositeur qui fut, sous Napoléon, l'un des premiers chevaliers de la légion d'honneur. Dramaturge, il privilégia toujours la vérité d'expression à l'hédonisme musical. Théoricien, il rédigea des *mémoires, ou essais sur la musique*, dans lesquels il expose ses conceptions musicales.

Grétry passa les dix dernières années de sa vie dans l'Ermitage de Rousseau à Montmorency, qu'il avait acheté, et y rendit son dernier soupir.

**Nicolas Dalayrac** (1753-1809) représente la fin d'une époque, dernier stade de l'évolution des opéras-comiques sentimentaux en ce genre larmoyant qui caractérise les productions de la période révolutionnaire. Il est en effet l'auteur, avec son librettiste habituel, Benoit-Joseph Marsollier, de *Nina ou la folle par amour* et des *deux petits savoyards*, prototypes du genre. Après la Révolution et ses oeuvres patriotiques (*la prise de Toulon*), il s'orienta vers l'opéra à sauvetage, dérivé du genre larmoyant (*Camille*).

---

### **Mise en scène, décors, costumes**

---

Bien loin des sujets mythologiques de la tragédie lyrique, le souci de l'opéra-comique de dépeindre des personnages proches de la vie réelle - ou supposée tels - impliquait une recherche équivalente de l'effet authentique dans les décors et les costumes.

A quoi ressemblait une représentation à l'hôtel de Bourgogne ?

Elle ne se déroulait tout d'abord pas dans un silence religieux. Le public debout au parterre était la portion la plus turbulente de l'assistance. C'est elle qui applaudissait, faisait bisser ou au contraire sifflait, huait et lançait des plaisanteries à voix hautes, qui apostrophait joyeusement le moucheur de chandelles ("rira, rira pas !"), hurlait "paix là !" à ses voisins pour pouvoir écouter. Il arrivait parfois que les soldats viennent rétablir l'ordre, les jours où la représentation était vraiment troublée.

L'Opéra-Comique fut le dernier des trois théâtres privilégiés à asseoir son parterre en 1788, mais pour peu de temps, car le 6 août 1789, les banquettes furent enlevées à la demande du public, qui préférait continuer à payer vingt-quatre sols pour une place debout. Le parterre était exclusivement masculin, les femmes s'installant surtout dans les loges, y occupant parfois plusieurs places, à cause des volumineux paniers de leurs robes.

Ce public n'avait plus grand chose à voir avec les badauds des théâtres de foire : les paysans étaient représentés sur scène, mais n'étaient plus dans la salle. L'assistance, très mêlée, était composée de bourgeois aussi bien que de nobles. L'Opéra-Comique savait aussi plaire à la haute aristocratie, et se déplaçait quelquefois à Versailles.

Ce joyeux tumulte était favorisé par le fait que la salle n'était pas plongée dans le noir : c'était techniquement impossible. Elle fut d'abord éclairée par deux petits lustres placés respectivement dans la salle et dans l'avant-scène, mais vers 1750, on installa un seul grand lustre équipé de bougies. Pour l'éclairage de la scène, on avait substitué aux chandelles des débuts, des lampions à l'huile de pied de boeuf dont la lumière était plus intense, mais qui dégageaient une fumée noire, ce qui créait un écran fumeux entre les acteurs et le public et ternissait rapidement les décors. En 1782, l'Opéra-Comique s'équipa de la toute nouvelle lampe à quinquet, dont la mèche, isolée des

courants d'air par un verre protecteur, brûlait avec plus d'éclat et sans fumée, et offrait davantage de sécurité contre les incendies.

Par le fait d'une tradition importée de la comédie italienne, les décors avaient une grande importance à l'Opéra-Comique, et représentaient un investissement important. Lors de la création de *La fée Urgèle* de Favart et Duni en 1765, Grimm écrivit : "Les Comédiens-Italiens ont dépensé 20 000 livres en habits et en décoration pour mettre cette pièce au théâtre ; ils auront de la peine à faire grand profit avec ce spectacle."

Réemployés d'une pièce à l'autre, les décors représentaient souvent des lieux caractéristiques : paysage champêtre, clairière dans la forêt, place publique, parc, chambre rustique, salle d'hôtellerie, boutique, murailles de château, palais oriental, prison ...

Après un certain nombre de réemplois, le décor perdait de sa fraîcheur, à l'occasion d'une reprise du *Déserteur* par exemple, le journal des théâtres note que "la décoration de la prison fait honte aux comédiens".

C'est la même prison qui est réutilisée quelque temps après pour la création de *L'Olympiade*, drame héroïque parodié sur des musiques de Sacchini, et le même journal s'indigne : "les Comédiens ont fait beaucoup de dépense, & se sont prêtés à tout ce qui était nécessaire pour la représentation de cet ouvrage ; la décoration du second acte est magnifique, ainsi que celle qui termine le troisième, mais ils ont négligé de réparer celle de la prison qui est devenue affreuse ; elle le paraissait encore davantage, par comparaison, & on ne peut que les exhorter à la faire repeindre ou au moins retoucher".

L'opéra-comique est encore un spectacle jeune, et de ce fait rattaché à l'actualité : c'est ainsi qu'en 1770, on trouve des réverbères, tout nouvellement installés à Paris, dans le décor de la place publique des *deux avarés* de Grétry, dont l'action se déroule à ... Smyrne !

N'ayant pas à faire surgir de *deus ex machina*, l'opéra-comique n'avait pas besoin des machineries de la tragédie lyrique, mais les décorateurs avaient de jolies trouvailles, comme ce miroir magique dans lequel Azor montre sa famille à Zémire, qui était en fait un transparent de papier huilé qu'il suffisait d'éclairer violemment pour faire apparaître le père et les deux soeurs chantant un trio.

Les costumes étaient la propriété des comédiens, et comme tels indiquaient plus souvent la condition de l'interprète que celle du personnage qu'il était censé représenter : il n'était pas rare de voir sur scène des paysannes constellées de perles et portant robes à panier. Les comédiens prirent progressivement conscience du manque de crédibilité de leurs costumes, et agirent en conséquence.

La première, Marie Favart interpréta en 1753 Bastienne en robe de laine, coiffe et sabots, costume plus réaliste, mais encore bien propre. En 1761,

pour *Les trois sultanes*, elle fit venir de Constantinople un habit de dame turque, que lui copia pour son propre usage la Clairon, de la Comédie-Française.

Grétry, dans ses mémoires, décrit le comédien Cailleau, lors de la création de *Lucile* en 1769 : "pour se costumer avec plus de naturel, il avoit arrêté un paysan dans les rues de Paris, en le priant de lui prêter son habit ; il parut sur scène les pieds poudreux, et, pour la première fois, avec la tête chauve".

Avec la vogue des sujets historiques qui suivit le succès de *Richard Coeur de Lion* et également des sujets exotiques et féeriques, la recherche de la vraisemblance dans les costumes s'accéléra, y compris en amalgamant des périodes historiques éloignées.

La mise en scène était tout d'abord l'affaire des librettistes, dont les minutieuses didascalies s'allongèrent avec les années, et qui réglaient aussi bien les décors que les pantomimes et les gestes des personnages. Ces didascalies avaient également l'avantage de donner des indications précises aux troupes ambulantes, car l'opéra-comique s'exportait bien, et loin. Pour la mise en place, un des comédiens était chargé du rôle de "semainier" et dirigeait ses confrères.

---

## Deux opéras-comiques

---

Ces quelques indications sont-elles suffisantes pour pouvoir imaginer à quoi ressemblaient ces oeuvres ?

Essayons de nous transporter le 6 mars 1769, et d'assister au *Déserteur*, livret de Sedaine, musique de Monsigny.

A la suite d'une innocente plaisanterie, le soldat Alexis croit que sa fiancée Louise va épouser son rival pendant son absence. Il s'abandonne à son désespoir. Immédiatement après son monologue, très réaliste et pathétique, "mourir n'est rien", arrive le brigadier Montauciel, ivrogne comique qui, dans un *allegro* sautillant empli de rythmes pointés, affirme "je ne désérerai jamais", ce qu'il va évidemment faire, pour aller boire. C'est dans ce très surprenant et rarissime mélange de tragique et de comique que se situe la force de l'oeuvre.

Pour retrouver Louise, Alexis déserte son régiment, mais il est capturé, emprisonné et condamné à mort. Tout son séjour en prison est ponctué par les interventions comiques de Montauciel, un des personnages les plus remarquables croqués par Sedaine. Les spectateurs passent en quelques secondes des larmes (après le pathétique "Adieu, chère Louise"), au rire.

Louise parvient à convaincre le roi de gracier Alexis, mais elle est si épuisée qu'à son retour à la prison, elle s'écroule de fatigue avant d'avoir pu annoncer

la décision du souverain. Ce suspense est fort habilement construit et très efficace, puisque seul le spectateur sait qu'Alexis ne doit pas être exécuté. Le peloton d'exécution est déjà prêt lorsque la grâce est enfin annoncée. L'oeuvre se termine dans la joie.

Hormis son livret et sa musique de qualité, cette oeuvre est importante dans l'histoire de la musique, à plusieurs titres. Il s'agit tout d'abord de la première pièce à sauvetage, qui fera les choux gras de l'opéra-comique d'abord, de l'opéra *miseria* ensuite, d'autant plus que seul ce dernier reprendra le mélange du tragique et du comique. *Le déserteur*, ancêtre de *La gazza ladra* ?

Ensuite, et malgré son *happy end*, la mort est pour la première fois l'enjeu de l'intrigue.

Essayons maintenant de voyager jusqu'au 21 octobre 1784 pour la première de *Richard Coeur de Lion*, livret de Sedaine, musique de Grétry.

Sedaine est vraiment un dramaturge accompli. L'action commence de manière éclatée par une noce villageoise, sans que l'on sache de prime abord qui est ce troubadour aveugle, ni quelles sont ses relations avec les nombreux personnages secondaires, dont certains ne réapparaîtront plus par la suite. Ce n'est que progressivement que l'intrigue sera clarifiée et menée à son dénouement.

L'unité de l'intrigue est obtenue au travers du personnage de Blondel, écuyer du roi Richard, parti à la recherche de son souverain fait prisonnier sur le chemin de retour des croisades. Il arrive à Linz, se faisant passer pour un troubadour aveugle. Grâce à l'amour interdit, mais partagé, du gouverneur de la forteresse, Florestan, pour Laurette, fille de Williams, gentilhomme anglais exilé et ancien compagnon d'arme de Richard, Blondel apprend qu'un mystérieux prisonnier est enfermé dans un des cachots. Il se souvient, et chante "ô Richard , ô mon roi", qui deviendra quelques années plus tard l'hymne de ralliement des royalistes.

Marguerite, comtesse de Flandres et d'Artois, fiancée de Richard, se trouve elle aussi dans la ville. Elle reconnaît Blondel grâce à une romance que celui-ci joue au violon : Richard l'avait composée pour elle.

A l'acte deux, au fond de sa prison, Richard se désespère. Il se souvient de Marguerite dont il regarde le portrait. Cet air ("si l'univers entier m'oublie") est un morceau très élaboré, dans lequel l'orchestre joue un rôle important, notamment par son introduction symbolisant la gloire royale, hélas passée. La mélodie reste constamment virile et ne sombre jamais dans la mièvrerie.

Blondel se doute que le mystérieux prisonnier ne peut être que Richard. Accompagné de son guide Antonio (rôle travesti) Blondel se poste au pied du château, et identifie le prisonnier en chantant la fameuse romance composée par Richard, qu'il l'entend reprendre du fond de son cachot. Arrêté et conduit

par les soldats auprès du gouverneur, libéré sur les instances d'Antonio, Blondel entraîne Florestan à une fête que Williams organise le soir même.

A l'acte trois, alors que Blondel retient le gouverneur à la fête, les soldats de Marguerite assiègent le château et délivrent Richard. Magnanime, celui-ci autorise le mariage de Laurette et de Florestan.

L'oeuvre comporte une grande pantomime qu'une didascalie de Sedaine décrit ainsi : "le théâtre change et représente l'assaut donné à la forteresse par les troupes de Marguerite ; Blondel et Williams encouragent les assiégeants ; les assiégés reçoivent un renfort et repoussent l'attaque avec avantage.

Blondel jette alors son habit d'aveugle, et sous celui que couvrait sa casaque, il se met à la tête des pionniers, il les place et leur fait attaquer l'endroit faible dont il a parlé ; l'assaut continue ; on voit paraître, sur le haut de la forteresse, Richard, qui, sans armes, fait les plus grands efforts pour se débarrasser de trois hommes armés ; dans cet instant la muraille tombe avec fracas. Blondel monte à la brèche, court auprès du roi, perce un des soldats, lui arrache son sabre ; le roi s'en saisit, ils mettent en fuite les soldats qui s'opposent à eux ; alors, Blondel se jette aux genoux de Richard, qui l'embrasse. Dans ce moment, le chœur chante *vive Richard*, sur une fanfare très éclatante ; les assiégeants arborent le drapeau de Marguerite ; dans ce moment elle paraît, suivie de ses femmes et de tout le peuple ; elle voit Richard délivré de ses ennemis ; et conduit par Blondel ; elle tombe évanouie, soutenue par ses femmes, et ne reprend ses esprits que dans les bras de Richard."

Ouf !

Cette oeuvre constitue un des tout premiers opéras historiques. Grétry récidivera dans le genre avec *Pierre le Grand* en 1790 et *Guillaume Tell* en 1791.

On peut voir dans *Richard Coeur de Lion* une préfiguration du grand opéra romantique, par son sujet et par le grand nombre de personnages - alors que jusqu'ici les opéras-comiques se déroulaient dans un monde confiné - et par l'importance attachée par Grétry à la couleur locale.

En effet, la romance "une fièvre brûlante" tente d'imiter ce que le XVIIIe siècle imaginait être le style médiéval. Pour ce faire, Sedaine et Grétry avaient procédé à des recherches, et c'est à défaut d'avoir trouvé l'original que la romance fut composée "dans le vieux style, pour qu'elle tranchât sur tout le reste". Il s'agit d'un air de forme strophique accompagné au violon, considéré à l'époque comme l'instrument des musiciens du Moyen Age.

C'est également la première fois qu'on trouve dans un opéra, pas vraiment un leitmotiv, mais un motif unificateur (et un signe de ralliement dans l'action) précisément avec cette romance, dont Grétry signale dans ses mémoires neufs citations tout au long de l'oeuvre, chacune avec de légères différences

dans l'instrumentation, dans la présence ou non de texte, et dans l'ornementation.

---

### **Ecouter l'opéra-comique du XVIIIe siècle**

---

Hélas ! si les baroqueux et les rossinomaniaques ont eu droit à leur renaissance, c'est loin d'être le cas pour les curieux d'opéra-comique.

Deux constatations s'imposent : seules quelques oeuvres de Grétry ont été enregistrées, inutile donc de rêver à Philidor ou à Dalayrac, de plus, jusqu'à récemment, tous les disques cités ont été supprimés de la vente. Fort heureusement, EMI vient tout juste de rééditer trois opéras-comiques de Grétry. Quand aux autres enregistrements, il est toujours possible pour les courageux, les fouineurs, les rats de discothèque ou les échangeurs de tenter de les dénicher d'occasion.

#### ***Richard Coeur de Lion***

\* Charles Burles, Michel Trempont, Mady Mesplé, direction Edgar Doneux ; 2 CD EMI 5 75266 2

Une réédition à posséder absolument, complétée par Le devin de village de Rousseau.

\* Peter Edelman, Hubert Zingerle, Marinella Pennicchi, Flavia Bernardi, Barbara Pichler, Mattia Nicolini, Coro lirico Grétry di Bolzano, Orchestra dei Giovanni del Conservatorio Claudio Monteverdi di Bolzano, direction Fabio Neri ; 2CD Nuova Era 7157/58

Ce dernier est un enregistrement public réalisé en 1990. Le dictionnaire de la musique vocale l'appelle pudiquement "version d'attente". Les critiques de l'époque parlent d'"accents impossibles, chœur et orchestre tout juste convenable, solistes allant du passable au pire". De quoi refroidir toutes les ardeurs...

#### ***Le jugement de Midas*** (parties chantées)

\* Elwes, Sluis, Vanhecke, Gari, Bastin, Verschaeve, Elwes, Chœur de la chapelle royale de Paris, la petite Bande, direction Gustav Leonhardt ; 1 CD Ricercar RIC 063.033

\* Louis Devos, Jean-Jacques Schreurs, Bernadette Degelin, Loretta Clini, Chris de Moor, Formation de chambre du Nouvel Orchestre Symphonique de la RTBF, direction Ronald Zoliman ; 1CD Koch Swann 3-1090-2

#### ***La Caravane du Caire***

Jules Bastin, Gilles Ragon, Philippe Huttenlocher, Guy de Mey, Vincent Le Texier, Isabelle Poulenard, Greta de Reyghere, Chœur de chambre de Namur, Ricercar Academy, direction Marc Minkowski ; 2CD Ricercar RIC 100084/085

Hormis les récentes rééditions, c'est peut-être l'enregistrement le plus facile à trouver... malheureusement il ne s'agit pas d'un opéra-comique, mais d'un opéra-ballet, créé à l'Académie Royale de Musique !

***Lucile***

\* Jacqueline Sternotte, Stefano Memma, Chris de Moor, Royal cercle choral Jupille Saint-Armand, ensemble des solistes de Liège, direction Emmanuel Koch ; 1 CD Duchesne CD-DD 80252

***Denys le tyran***

\* Simone, Segni, Franceschetto, Donzelli, Choeur Ars Pulcherina Artium, Orchestre international d'Italia-Opera, direction Stefano Vizioli, 1 CD Nuova Era 6850

***Zémire et Azor***

\* Masquelin, Garino, Kelly, Coquaz, Voli, Léonard, chœur et orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie, direction Alan Curtis ; 2 CD Rodolphe RPC 32.525/26

\* Mesplé, Bufkens, Gorp, Louis, Orliac, Simonka, chœurs et orchestre de la RTB, direction Edgar Doneux ; 2 CD EMI 7697012

***L'amant jaloux***

\* Brewer, Bastin, Mesplé, Burles, Perriers, orchestre de chambre de la RTB, direction Edgar Doneux, 2CD EMI5 75263 2

Un peu dépité, le chercheur d'opéra-comique pourra toujours se tourner vers ces sites que les internautes mélomanes connaissent si bien, et qui vendent des enregistrements live.

Divine surprise : le nom de Monsigny y est référencé ! on peut faire l'acquisition d'une vidéo du Déserteur, captation d'une représentation de 1996 au courageux théâtre de Compiègne, (Dudziak, Lafon, Saint Palais, Chevalier ; Swierczewski), et toujours en vidéo, un Cadi dupé qui inspira Gluck (Orliac, Garino, Pena, Froger, Loup, Sieyes, Jarry ; Wallez ; festival d'Albi 1977). On trouve sur le même site une vidéo de Zémire et Azor (Gless, Herbillon, Coquez, Kelly ; Curtis ; Liège 1987).

L'enthousiasme est toutefois douché quand on s'aperçoit que ces trois vidéos sont de "fair quality"...

Après cette maigre moisson, nous allons abandonner l'opéra-comique en 1783, date à laquelle il déménage Salle Favart, à l'endroit même où s'élève aujourd'hui le théâtre de l'Opéra-Comique. De grands bouleversements sont à venir, qui mettront la vie musicale française entre parenthèses pendant quelques années. Mais l'opéra-comique sera le premier à renaître de ses cendres, et viendra le temps des Boieldieu, Auber, Hérold...

## **Adolphe Adam (1803-1856)**

**Par Geoffroy Bertrand**

Adolphe Adam a survécu surtout grâce à deux titres : *Giselle*, qui reste pour l'éternité l'archétype du ballet romantique, et *Minuit, Chrétiens*, sans doute l'un des chants de Noël les plus célèbres du monde, dont on ignore souvent, d'ailleurs, qu'il est de lui. La plupart des amateurs d'opéra connaissent également l'existence du *Postillon de Lonjumeau* (sans g !) et de sa fameuse Ronde du Postillon, dans laquelle le ténor doit atteindre le contre-Ré. Ces modestes titres de gloire suffisent à beaucoup pour cataloguer Adam au rayon des compositeurs d'airs faciles et de musiquette à deux sous... Vision bien réductrice d'un musicien qui, pour n'avoir jamais oeuvré que dans le style léger, n'en fut pas moins l'un des représentants les plus doués et les plus talentueux de l'opéra-comique français au 19e siècle, dont la musique n'a rien à envier en qualité à celle de Boieldieu, Auber ou Hérold, en général un peu moins méprisés qu'Adam par la critique "officielle".

---

### **Eléments de biographie**

---

Né à Paris, fils du pianiste Jean-Louis Adam, concertiste et pédagogue réputé (il fut entre autres le professeur de la mère de Charles Gounod), le jeune Adam manifeste dès son enfance des dons rares pour l'improvisation. Malgré l'opposition de son père, il choisit la carrière musicale et entre à 17 ans au Conservatoire où il étudie l'orgue, le contrepoint et surtout la composition dans la classe de Boieldieu. Au contact de ce glorieux aîné, sa vocation s'impose : il composera pour la scène ! Tout en cachetonnant dans les théâtres comme percussionniste ou chef de chœur, il se fait petit à petit un nom en composant des romances destinées à agrémenter des vaudevilles. Ses premiers opéras-comiques voient le jour sur des scènes comme le Gymnase, le Vaudeville ou les Nouveautés. En février 1829, il fait son entrée à l'Opéra-Comique, avec *Pierre et Catherine*, un succès immédiat. Adam s'impose rapidement comme l'une des principales figures de la vie musicale parisienne, en partie grâce à sa prodigieuse facilité d'écriture qui lui permet d'atteindre une productivité exceptionnelle. En 1834, il triomphe à l'Opéra-Comique avec *Le Chalet*, qui deviendra l'un des piliers du répertoire de cette salle. Nouveau triomphe en 1836 avec *Le Postillon de Lonjumeau*, demeuré son ouvrage le plus célèbre avec le ballet *Giselle*, créé à l'Opéra en 1841. La carrière d'Adam prend une dimension internationale, avec des séjours à Londres, Saint-Pétersbourg et Berlin.

En 1847, brouillé avec le nouveau directeur de l'Opéra-Comique, il décide de devenir son propre directeur et achète le cirque du Temple pour en faire l'Opéra-National, où il souhaite monter ses propres oeuvres et celles de jeunes compositeurs. Les débuts sont encourageants, mais la Révolution de 1848 met l'entreprise en faillite et laisse Adam couvert de dettes. Pour rembourser, celui-ci se met courageusement à l'ouvrage : non seulement il continue de composer, mais il se lance également, avec brio, dans une

carrière de critique musical et de professeur au Conservatoire. Re-joué à l'Opéra-Comique (dont le directeur a changé), il y obtient de nouveaux succès avec *Le Toréador* (1849) et *Giralda* (1850). Parmi ses oeuvres les plus importantes de cette époque, il faut aussi citer *La Poupée de Nuremberg* et *Si j'étais roi*, toutes deux créées au Théâtre Lyrique en 1852. Adam s'éteint prématurément en 1856, laissant derrière lui 78 opéras-comiques et 29 ballets. Il était membre de l'Institut depuis 1844.

---

## **Le style d'Adam**

---

Les quelques oeuvres lyriques d'Adam qui nous sont aujourd'hui connues par le biais du disque s'inscrivent dans la droite tradition de l'opéra-comique français, et ne se distinguent guère par la forme ni par le climat de celles des autres maîtres du genre. Sur des livrets alternant, comme il se doit, dialogues parlés et passages chantés et dont le comique n'outrepasse presque jamais les bornes d'un aimable badinage, il écrit une musique avant tout mélodieuse, facile à comprendre et à retenir. Les partitions font alterner airs à couplets, grands airs de bravoure et morceaux d'ensemble, et la virtuosité vocale "à l'italienne" est fréquemment sollicitée, notamment chez la voix de soprano. A la suite de Boieldieu et comme Auber, Adam cultive ainsi un système solidement établi depuis Grétry. A la fin de sa carrière toutefois, dans une oeuvre comme *Le Farfadet*, il expérimentera des structures formelles plus souples, témoignant d'une recherche de fusion plus poussée entre texte et musique (Voir notre commentaire ci-dessous).

Ce qui singularise Adam, c'est la richesse exceptionnelle de sa veine mélodique, l'art avec lequel il sait trouver l'air, entraînant ou élégiaque, qui charmera et que l'on fredonnera. Cet art unique et qui frappe dans toute son oeuvre ne s'apprend sans doute pas, mais le musicien l'a très certainement développé auprès de son maître, Boieldieu, lui-même un éminent spécialiste de la mélodie souple, naturelle et fluide. Deux thèmes d'Adam, celui de *Minuit*, *Chrétiens* et le fameux "Oh oh oh oh, qu'il était beau, le Postillon de Lonjumeau" sont de véritables "tubes", encore populaires de nos jours : on ne trouvera que peu d'exemples comparables dans la musique française de l'époque. Cette facilité enviable n'est sans doute pas pour rien dans la hargne avec laquelle nombre de ses confrères ont condamné pour "vulgarité" la musique d'Adam - Berlioz en tête, qui rappelons-le, entra à l'Institut douze ans après lui... Pourtant, Adam n'est pas seulement un mélodiste doué : c'est un compositeur totalement maître des règles de son art, dont la musique, pour être simple et lisible, n'en est pas moins parfaitement écrite, élégante et souvent raffinée -et dénote toujours un sens théâtral infaillible.

L'écriture harmonique d'Adam est limpide, mais réserve de nombreuses surprises, toujours expressives : écoutez, par exemple, dans le grand air de Saint-Phar au dernier acte du *Postillon*, le passage lyrique "Soyez toujours mes amours" : après une série de modulations qui nous entraînent en *Si* bémol majeur, Adam revient brusquement à la tonalité initiale, très

éloignée, de Lamajeur, provoquant un étrange sentiment d'ivresse qui reflète l'état d'esprit du personnage. Écoutez encore les dernières mesures de l'air de Madeleine, où il reprend le cycle traditionnel (sous-dominante, sixte et quarte, dominante, tonique) des cadences italiennes, mais y remplace astucieusement l'accord de tonique par des septièmes diminuées qui dramatisent le propos. Adam est également un orchestrateur varié et brillant, sachant créer aussi bien l'effervescence (l'ouverture du *Toréador*) qu'une atmosphère nostalgique dans l'accompagnement des airs lyriques. Enfin, il sait recourir avec brio au contrepoint quand la situation le justifie, comme en témoigne le superbe chœur fugué traduisant l'excitation de la foule dans le finale du premier acte du *Postillon*.

Qu'on écoute d'un trait ce finale : s'y succèdent le trio ou le postillon Chapelou, nouvellement promu ténor à l'Opéra, exprime son excitation sur un rythme de valse (sans doute se voit-il déjà danser sur scène) ; en total contraste, l'appel de Madeleine, la jeune épouse qui ignore encore que son mari vient de l'abandonner pour le théâtre, est chanté sur un rythme ternaire paisible et bucolique ; suivent, sur un rythme haletant, la révélation du pot aux roses, le chœur fugué dans lequel les villageois se demandent d'où vient ce tapage, la belle phrase lyrique en *Mi* mineur dans laquelle Madeleine chante sa douleur et sa résignation (soutenue *piano* par des *pizzicati* animés qui maintiennent la tension), puis un ensemble final au *crescendo* vengeur... et une ultime citation par l'orchestre, comme un pied de nez, de la Ronde du Postillon, le leitmotiv de l'oeuvre. Dans ce morceau admirablement construit, Adam met en place une progression dramatique implacable... avec une séduction mélodique toujours au rendez-vous.

---

### **Principaux ouvrages lyriques : Présentation et discographie**

---

#### ***Le Chalet* (1834)**

Créé en 1834 à l'Opéra-Comique, *Le Chalet* fut le premier triomphe d'Adam et fit dans ce théâtre la plus brillante carrière puisqu'il y fut joué plus de 1500 fois au cours du 19<sup>e</sup> siècle ! Le livret, que Donizetti réutilisera dans *Betty*, n'est pas sans évoquer celui d'un autre opéra du compositeur italien : *Betty* (soprano), une coquette villageoise qui fait languir un amoureux naïf, Daniel (ténor) ; un officier hâbleur, Max (basse), qui courtise la jeune fille et persuade son rival de s'engager dans l'armée... Les situations évoquent de près *L'Elixir d'amour*. Sans atteindre à la force émotionnelle des mélodies de Donizetti, Adam écrit une partition pleine de fraîcheur et d'entrain, à l'invention mélodique constante, et le duo ténor - baryton, "Il faut me céder ta maîtresse", n'est pas loin d'égaliser le duo Nemorino-Belcore. Le clou de l'ouvrage est sans doute l'air d'entrée de Max, le patriotique "Vallons de l'Helvétie", superbe morceau de bravoure que toute basse chantante sachant vocaliser se devrait d'avoir à son répertoire.

L'unique version du *Chalet* jamais publiée à notre connaissance en CD est l'un des nombreux enregistrements d'opéras-comiques et d'opérettes réalisés dans les années 50 à 70 par l'orchestre lyrique de l'ORTF. Un certain nombre de ces gravures ont ensuite été proposées en CD dans la collection "Gaîté lyrique" qui a malheureusement disparu du catalogue. Ces enregistrements ne sont pas tous irréprochables, loin de là... Ces partitions rares, en effet, étaient souvent montées avec un nombre de répétitions très limité, l'orchestre radio-lyrique n'était pas le meilleur de la capitale, et les chanteurs ont les qualités et les défauts d'une école française qui n'était point à son apogée en ces années-là : diction en général parfaite, mais timbres souvent blancs et acides et tendance quasi systématique à parler au lieu de chanter.

Dans *Le Chalet* (capté en 1965), il nous faut ainsi subir en Daniel le calamiteux Joseph Peyron, insupportable trial qu'on n'accepterait même pas dans les valets des *Contes d'Hoffmann*. Totalement incapable d'assumer un rôle qui, sans être aussi acrobatique que Chapelou dans *Le Postillon de Lonjumeau* ou Georges Brown dans *La Dame blanche*, n'en est pas moins un vrai rôle de ténor, il se réfugie dans la caricature, "falsettisant" de la plus laide façon tout ce qui est au-dessus du *Mi* (ou presque !) et coupant purement et simplement la section finale de son air. Effarant, et en plus, pas drôle du tout... A ses côtés, Denise Boursin n'est pas la plus séduisante Betly qu'on puisse rêver (en comparaison, le timbre de Mady Mesplé paraît opulent et sensuel), mais elle garde un minimum de dignité musicale. Le meilleur élément de la distribution est le Max de Stanislas Staskiewicz, un tantinet guttural mais qui donne un certain panache à ses "Vallons de l'Helvétie" ; dans un *tempo* plus raisonnable, il aurait même sûrement réussi la périlleuse roulade finale. L'orchestre, sous la direction d'Albert Wolff, est très approximatif. Les dialogues parlés sont omis.

Deux extraits du *Chalet* enregistrés dans les années 20 ou 30 (dates non précisées) sont actuellement disponibles en complément de l'intégrale de [Marouf, savetier du Caire d'Henri Rabaud récemment parue chez Gala](#). Le baryton Etienne Billot est plus correct vocalement que Stanislas Staskiewicz dans "Vallons de l'Helvétie", mais une interprétation larmoyante, un tempo bien trop lent et une coupure regrettable disqualifient cette version. Dans le duo "Il faut me céder ta maîtresse", en revanche, le ténor Victor Pujol et le baryton Julien Lafont sont excellents et méritent qu'on passe outre une prise de son vacillante.

Maigre bilan donc pour *Le Chalet*, surtout compte tenu de la notoriété de l'oeuvre. Un rêve, qui ne se réalisera sans doute jamais : entendre Samuel Ramey dans "Vallons de l'Helvétie"...

---

### **Le Postillon de Lonjumeau (1836)**

Ouvrage lyrique le plus célèbre d'Adam, *Le Postillon* met en scène un bellâtre de village du temps de Louis XV, Chapelou, qui est remarqué par le directeur de l'Opéra et abandonne sa femme le soir de ses noces pour courir vers la gloire. Après dix ans de patience, celle-ci saura se venger... et le reconquérir.

Par son évocation du monde de l'opéra au 18<sup>e</sup> siècle, ce livret offre à Adam l'occasion d'un subtil pastiche musical (les airs d'Alcindor et Saint-Phar au 2<sup>e</sup> acte). Quant au rôle-titre, Chapelou alias Saint-Phar, c'est l'archétype du ténor plus amoureux de ses notes aiguës que de ses admiratrices, et il permet à un chanteur doué pour la comédie de se livrer à une savoureuse auto-caricature !



(Le beau John Aler en Postillon de Lonjumeau)

L'opéra-comique le plus populaire d'Adam a naturellement fait l'objet de plus d'attentions de la part du disque que ses autres ouvrages lyriques. En récital, depuis l'âge du 78 tours, de nombreux ténors à l'aigu facile ont trouvé dans la Ronde du Postillon l'occasion de prouver qu'ils "avaient" le contre-Ré : on pourra ainsi, au hasard des rééditions, comparer les prouesses de Joseph Schmidt, Nicolai Gedda (dans son récital d'airs français EMI, hélas non réédité) ou, plus près de nous, Luca Canonici, William Matteuzzi... et naturellement Rockwell Blake dans son superbe récital français (EMI également).

Le premier jalon de la discographie est la sélection gravée par EMI Allemagne en 1965 autour de Nicolai Gedda, qui retrouvait avec Chapelou son premier rôle à la scène (Stockholm 1952). Des extraits chantés en allemand font de cet opéra-comique un *singspiel* à la Lortzing (ce qui a son charme) et nous rappellent que les théâtres d'outre-Rhin se sont toujours montrés plus fidèles que la France au *Postillon* : notons que l'oeuvre a été montée dernièrement au Staatsoper unter den Linden de Berlin ! Que fait l'Opéra-Comique ? (air connu)... Gedda, au charme évidemment ravageur, exhibe un suraigu éclatant... presque trop, en fait ; on regrette un peu qu'il n'ait pas enregistré le rôle 10 ans plus tôt, quand la voix, plus souple et plus légère, rencontrait l'idéal exact du ténor d'opéra-comique. A ses côtés, Ruth-Margret Pütz est une exquise Madeleine, moins virtuose dans son grand air que ne le sera

June Anderson, mais plus subtilement nostalgique. La grande voix de Franz Crass en impose dans l'air de Biju et Fritz Lehan, à la tête de l'orchestre de l'opéra d'Etat de Bavière, donne de belles couleurs romantiques à la partition (écoutez les cordes dans l'air de Madeleine).

En 1985, EMI France décide de donner sa chance au *Postillon*, en VO cette fois, et met tous les atouts dans son jeu en confiant l'intégrale de l'ouvrage à une équipe américano-française de jeunes stars en pleine ascension, dont chaque élément possédait déjà une certaine légitimité dans le répertoire français. Le résultat est presque impeccable. Incontournable dans les années 80 dans les divers avatars de la haute-contre à la française (d'Hippolyte à Pâris en passant par Pylade, Nadir et le Comte Ory), John Aler trouve en Chapelou un emploi à son exacte mesure. Détesté d'une partie de la critique en raison d'un timbre très particulier proche de la voix mixte, le ténor américain possède pourtant toutes les qualités requises : une voix extrêmement souple au timbre brillant, un suraigu stupéfiant de facilité, une précision musicale infaillible, une diction exceptionnelle (on ne perd pas une syllabe) et l'élégance du style. Sa préciosité convient de plus parfaitement à ce personnage de ténor vaniteux et narcissique, dont il rend à merveille la fatuité tout en lui donnant un charme irrésistible. Nouvelle coqueluche des scènes parisiennes, June Anderson était elle aussi très présente à cette époque dans le répertoire français ; la beauté de son timbre, sa conviction et l'insolence de ses moyens emportent l'adhésion et son air est d'une époustouflante virtuosité. Au près de ce couple de rêve, Jean-Philippe Lafont et François Le Roux illustrent chacun un aspect de la tradition du chant français : les beuglements du premier sont une démonstration de l'*urlo francese*, tandis que le second parle son rôle d'une voix sans timbre. Mais peu importe dans ces rôles de pure composition, d'autant qu'ils sont bons comédiens l'un et l'autre... Thomas Fulton, qui venait (en compagnie d'Anderson) de recréer *Robert le Diable* au Palais Garnier, cravache avec fougue l'orchestre de Monte-Carlo. Rappelons que ce disque a été récemment réédité par EMI en série économique. Un incontournable !

Signalons pour mémoire une intégrale en allemand réalisée il y a quelques années par Capriccio, plutôt bien accueillie par la critique à l'époque, avec Robert Swensen et Pamela Coburn, qui n'est plus distribuée en France.

---

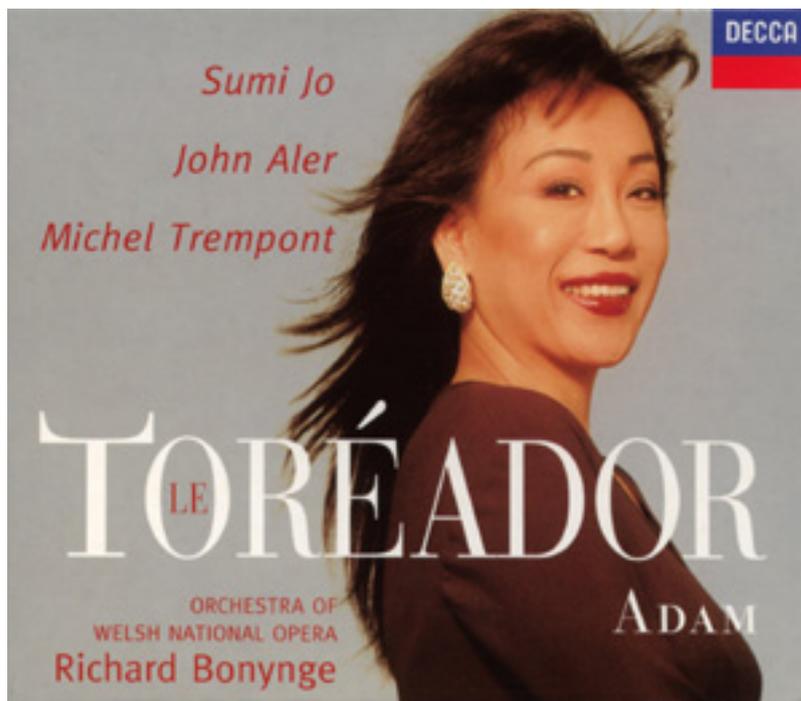
### **Le Toréador (1849)**

Le livret du Toréador, dû à Thomas Sauvage, est d'une grande originalité. Il s'agit d'un vaudeville pseudo-hispanisant mettant en scène le traditionnel trio cocu-femme-amant, dont les dialogues sont entièrement écrits en vers de mirliton dans un esprit quasi-surréaliste. A l'issue d'une série de quiproquos, l'oeuvre se termine par une étonnante apologie du ménage à trois (l'ouvrage était initialement intitulé *Le Toréador ou l'accord parfait* : le sous-titre, peu apprécié par la censure, sauta dès la deuxième représentation...). Bref : on est assez loin du "théâtre des familles" et des intrigues pour jeunes filles sages auxquels on a tendance à associer l'opéra-comique avant Carmen ! Adam, ici, annonce plutôt Offenbach. De la partition, éblouissante d'un bout à

l'autre, l'histoire a surtout retenu le trio "Ah vous dirais-je Maman", avec ses variations acrobatiques dans lesquelles la soprano rivalise de virtuosité avec la flûte.

Notons que l'opéra de Montpellier proposera cette année *Le Toréador* dans une réduction pour piano (12 avril 2003).

Deux versions de ce petit chef-d'oeuvre sont parues en CD. L'enregistrement radio publié par Gaîté Lyrique avait été salué à l'époque par la critique comme l'un des meilleurs disques de la série, et il possède de fait une qualité qui manque souvent aux autres : les voix sont belles !... Il ne s'agit pas d'une intégrale : les dialogues sont absents et plusieurs numéros de la partition manquent à l'appel. Mais cette version mérite indéniablement le détour, avant tout pour l'étincelante Mady Mesplé (31 ans), au sommet de son charme mutin et de sa virtuosité, vraiment impressionnante dans le trio "Ah vous dirais-je Maman" où son agilité semble illimitée. Raymond Amade, joli ténor toujours un peu raide, et Charles Clavensy sont parfaitement dans la note.



En 1996, forts du succès de leur récital *French coloratura arias* et de leur intégrale du *Domino noir* d'Auber, la soprano coréenne Sumi Jo et le chef australien Richard Bonyngé unissent à nouveau leurs forces sous l'égide de Decca pour une intégrale du *Toréador*. La réussite est complète, et ce disque mérite de figurer dans la discothèque de n'importe quel amateur d'opéra français. Le maestro est chez lui dans cet univers frivole et fait briller l'orchestre d'Adam de mille feux. La diva offre son habituelle démonstration de vélocité vocale, mais au delà de la performance, c'est surtout son interprétation qu'on admire : soucieuse de ne pas passer pour un vulgaire oiseau mécanique *made in Asia*, l'intelligente Sumi caractérise son personnage en fine musicienne par un jeu très étudié de couleurs et

d'accents, et campe une Coraline tout aussi séduisante que celle de Mesplé. Seuls quelques suraigus un peu perçants pourront déplaire (il est vrai que le son Decca, brillant et clinquant, est un vrai piège pour une colorature). Bonyngé a réuni autour de sa vedette deux comparses idéaux, aussi bons comédiens que chanteurs (dans les dialogues, Sumi Jo est en revanche remplacée par Véronique Vella, de la Comédie-Française, un peu incolore). Michel Trempont est fidèle à lui-même : toujours aussi vaillant (un Sol aigu aussi insolent que celui de son Blondel, enregistré près de 20 ans plus tôt), bien chantant... et désopilant en séducteur minable et fanfaron. John Aler, quant à lui, signe après *Le Postillon* sa deuxième intégrale d'un opéra d'Adam : record mondial, qui fait de lui le grand chanteur adamien de notre époque. Ce n'est pas (seulement) une boutade : sa souplesse, sa précision, sa diction parfaite, son élégance légèrement salonnarde et son charme un peu niais le rendent réellement insurpassable dans ces emplois ! Ecoutez-le soupirer avec langueur dans l'air du "flûtiste amoureux" : un vrai régal.

---

**Le Farfadet (1852)**

En première partie du CD Gaîté lyrique du Chalet figure une rareté délectable : *Le Farfadet*, pochade en un acte composée par un Adam en toute fin de carrière (1852) et donc au sommet de son métier. Comparés à cette petite merveille, les charmes naïfs du *Chalet* paraissent un peu fades... Sur une histoire de faux fantômes (qui lui permet de glisser une citation de la scène du Commandeur dans Don Giovanni, hilarante dans le contexte), Adam, dont la veine mélodique n'a rien perdu de sa générosité, écrit une partition subtile et théâtrale, d'où les couplets et airs de bravoure ont complètement disparu pour céder la place à des morceaux d'ensemble de coupe variable épousant totalement le texte et l'action, dans une constante mobilité rythmique, harmonique et orchestrale. Qui a dit que les compositeurs d'opéras-comiques du milieu du 19e s'étaient montrés incapables de renouveler les formes du genre ? Adam : le Wagner de l'opéra-comique. Du grand art ! Cet enregistrement radio de 1970 est une réussite, grâce à l'alerte Robert Benedetti dirigeant un orchestre lyrique de l'ORTF en forme, et une équipe de solistes pleine de verve et presque suffisante dans un ouvrage peu exigeant vocalement : Lina Dachary, toujours excellente malgré son timbre aigret, l'accorte Janine Capderou et l'inévitable Joseph Peyron, dont le chant ridicule est plus adéquat ici que dans *Le Chalet*.

---

**Si j'étais roi (1852)**

Dernier ouvrage de grande envergure d'Adam, *Si j'étais roi* raconte les aventures du pauvre pêcheur Zéphoris, amoureux de la princesse Néméa, et qui devient roi pour un jour sur un caprice de son souverain. Sur un livret de pure fantaisie, Adam a su écrire la musique délicate et poétique qui s'imposait, et son lyrisme y atteint par moments une réelle profondeur. L'oeuvre offre un rôle en or pour un ténor di grazia, avec la célèbre romance "J'ignore son nom, sa naissance" et la cavatine "Un regard de ses yeux", mais le Roi (baryton) et Néméa (soprano) sont gâtés également, le premier avec ses élégants couplets "Dans le sommeil, l'amour, je gage", la seconde avec

un superbe air de virtuosité, le brillant "De vos nobles aïeux... Des souverains du rivage d'Asie".

Cet ultime chef-d'oeuvre et *Le Chalet* sont les grands absents de la discographie contemporaine, trouvable en magasin. Lui aussi avait jadis fait l'objet d'un enregistrement par l'orchestre radio-lyrique réédité en CD dans la série Gaîté lyrique. Nous n'avons malheureusement pas pu entendre cette version, certainement fort intéressante puisque le rôle-clé de Zéphoris y était chanté par le merveilleux André Mallabrera, qu'on imagine idéal dans cet emploi, au côté de la charmante Liliane Berton. L'oeuvre a été reprise en 1990 à l'opéra de Nantes (qui a beaucoup fait pour ce répertoire) ; une bande pirate permet, dans un son précaire, de se rendre assez bien compte des mérites de la partition à qui n'a pas pu mettre la main sur l'enregistrement Gaîté lyrique. Mis à part Léonard Pezzino, qui manque cruellement de légèreté vocale en Zéphoris, la distribution, entièrement française, était plus que satisfaisante, avec en tête un impeccable et subtil Jean-Marc Ivaldi (qu'est-il devenu ?...) et surtout une toute jeune Natalie Dessay, déjà au sommet de ses possibilités, diction charmeuse, agilité de flûte, timbre de nacre et contre-Sol scintillant. Une intégrale moderne de *Si j'étais roi* est indispensable : Dessay saura-t-elle l'imposer à son éditeur ? Et aura-t-elle le goût de ressusciter ces rôles faits pour elle au lieu de s'acharner à conquérir un répertoire archi-connu ou d'autres ont déjà tout dit ?...

Le récital déjà mentionné de Sumi Jo avec Richard Bonyng (un disque précieux) contient le grand air de Néméa, "De vos nobles aïeux", aussi virtuose qu'on peut le souhaiter. Quant à la romance fameuse de Zéphoris, "J'ignore son nom, sa naissance", elle figure dans le récital français de Rockwell Blake, fort bien chantée il va sans dire.

Pour être complet, signalons une rareté, toujours dans le récital Decca de Sumi Jo : la charmante Chanson du canari, extraite des *Pantins de Violette* (1856), l'ultime ouvrage d'Adam, créé aux Bouffes-Parisiens par la jeune Hortense Schneider. Et déplorons l'absence au catalogue de toute trace de *Giralda*, l'un des grands succès publics et critiques d'Adam.

---

### **Et aussi... *Minuit, Chrétiens* (1847)**

De nombreuses vedettes du chant, sacrifiant à l'exercice obligé du récital d'airs sacrés, ont enregistré l'illustre cantique. Une version doit être recherchée en priorité : qui n'a pas entendu Leontyne Price avec les petits chanteurs et le Philharmonique de Vienne dirigés par Karajan dans *Minuit, Chrétiens* en anglais ne sait pas vraiment ce que "joie de Noël" veut dire ! Un peu kitsch certes, mais tellement jubilatoire...

## Où l'on parle de *La Dame Blanche*...

Par Catherine Scholler

Enfant d'une époque riche en événements politiques et sociaux, François-Adrien Boieldieu peut être considéré comme un trait d'union entre l'esthétique des Lumières et l'opéra-comique préromantique.

Né le 16 décembre 1775 à Rouen sous la Royauté, initié à la musique par Urbain Cordonnier, maître de chapelle de Notre-Dame-de-Rouen, puis par l'organiste de la cathédrale, Charles Broché, il se découvrit une vocation théâtrale en allant écouter au Théâtre des arts, la plus belle scène du pays normand à l'époque, des ouvrages de Philidor, Grétry, Dalayrac ou Monsigny. En effet, la plupart des succès parisiens étaient présentés avec un décalage de quelques mois seulement à Rouen, ville également très active dans le domaine des concerts.

La Révolution freina brutalement l'activité musicale française, mais le théâtre de Rouen continua, quant à lui, à donner des spectacles, présentant après 1790 des auteurs de la nouvelle génération, tels que Berton ou Méhul. Pendant la Terreur, ce fut même une des seules villes à conserver une activité musicale importante : de janvier à août 1793, avec la participation du tout jeune Boieldieu, plusieurs concerts importants y furent organisés, avec le violoniste Rode et le célèbre ténor Pierre-Jean Garat qui, fuyant les événements parisiens, s'était réfugié à Rouen.

En même temps qu'il participait à ces concerts, Boieldieu composa ses premières œuvres sur des textes écrits par son père, *La fille coupable* en 1793, puis *Rosalie et Mirza* en 1795, qui lui apportèrent un succès immédiat. Il décida alors de conquérir Paris. Mais même dans la capitale, la période était peu propice à la création musicale. La tendance était aux œuvres révolutionnaires et aux concerts de plein air, l'Opéra ne donnait quasiment plus de nouveauté, et encore ces quelques créations étaient-elles fort prudentes et bien peu marquantes. Le jeune Boieldieu se fit donc accordeur de pianos.

En fait, seul l'opéra-comique offrait des débouchés aux jeunes compositeurs. Dans la décennie 1790-1800, toute une nouvelle génération de musiciens tenta d'accéder à la frileuse Académie de Musique, y présenta des ouvrages qui n'y furent pas retenus, et pour se faire jouer, se rabattit, faute de mieux, sur les autres scènes lyriques disponibles. Ce fut donc à l'opéra-comique que l'activité lyrique de la période révolutionnaire se concentra, ce qui eut pour conséquence une profonde mutation du genre. Les jeunes compositeurs, poussés plus par nécessité que par goût à la composition d'opéras comiques, se plièrent à la règle fondamentale en renonçant au récitatif et en le remplaçant par du texte parlé, mais en se servant de l'opéra-comique comme tremplin d'essai, ils donnèrent naissance à des œuvres hybrides, avec des livrets d'une qualité dramatique et un style musical proche de l'opéra classique, mais comportant des dialogues parlés. L'œuvre la plus typique à

ce titre est la *Médée* de Cherubini, dont la violence est véritablement inouïe pour l'époque. Le genre entra alors dans une nouvelle dimension dramatique et musicale, tendant à réduire la distance entre opéra et opéra-comique. Le style de la comédie mêlée d'ariettes fut définitivement enterré.

L'opéra-comique était représenté dans deux endroits différents. La salle Favart en était le lieu historique, mais en 1789 s'était ouvert sous la protection du comte de Provence le théâtre de Monsieur, qui s'installa en 1791 rue Feydeau, dans un théâtre flambant neuf. Il abritait à l'origine la troupe de l'*opera buffa*, mais les Italiens avaient dû quitter Paris sous la Terreur en 1792 et ne revinrent qu'en 1801. Le théâtre Feydeau se reconvertit donc dans l'opéra-comique.

Pendant une dizaine d'années, les troupes de Favart et Feydeau entrèrent en concurrence. Elles se distinguaient en premier lieu par leur couleur politique : Favart multipliait les spectacles patriotiques et avait écarté de son répertoire "tout ce qui pouvait choquer les oreilles républicaines", Feydeau au contraire, se souvenant de ses origines, était hostile aux idées nouvelles, et faisait figure de cercle antirévolutionnaire aux yeux des autorités. Les aristocrates s'y retrouvaient volontiers, et on refusait d'y chanter les hymnes patriotiques de rigueur en ouverture de spectacle.

Les deux salles se distinguaient aussi par leur politique de création, tout aussi intense, mais orientée différemment : Feydeau jouait la carte de l'originalité et proposait plutôt des drames héroïques de Cherubini ou Le Sueur, Favart, respectant sa longue tradition, présentait les œuvres plus légères de Méhul.

C'est dans ce contexte que Boieldieu proposa en 1797 *La Famille Suisse* et *L'Heureuse Nouvelle* à Feydeau, et en 1798 *Zoraïme et Zulmare*, drame en trois actes, à Favart.

Cette salle convenait décidément mieux à Boieldieu, dont l'un des incomparables avantages fut de ne jamais chercher à révolutionner l'opéra-comique, pas plus que de loucher en direction du grand opéra. Il s'inscrivait au contraire dans la tradition d'une gaieté perdue depuis l'intronisation à la fin du XVIIIe du genre sentimental et larmoyant, et misait sur des dialogues spirituels, des mélodies gracieuses, une musique fraîche et charmante. Berlioz décrivait sa musique d'"élégance parisienne de bon goût qui plaît".

Le succès fut au rendez-vous. Si foudroyant que certains le trouvèrent immérité, pour un petit provincial dont la seule formation venait de la maîtrise de la cathédrale de Rouen. En 1800, il remporta un véritable triomphe avec *Le Calife de Bagdad*, et aurait répondu à l'invective de Cherubini "n'avez-vous pas honte d'un tel succès, et si peu mérité ?" en lui demandant des leçons.

Boieldieu fut cependant nommé professeur au conservatoire, et après trois ans de silence (d'apprentissage ?) proposa *Ma tante Auroré* en 1803.

Il épousa la volage danseuse Clotide Malfleury, mais cette union s'avéra tellement malheureuse qu'à peine un an plus tard il partit pour Saint-Pétersbourg, où il occupa le poste de compositeur de la cour du Tsar jusqu'en 1810. Il débuta avec *Aline*, reine de Golconde en 1804 et donna encore huit partitions dont *Les voitures versées* (1808, repris à Paris en 1820).

De retour en France, il reconquit le public parisien avec *La jeune femme en colère* (1811), *Jean de Paris* (1812) que suivirent *le nouveau Seigneur du village* (1813) et une dizaine d'autres ouvrages, écrits seuls ou en collaboration avec divers musiciens, et son chef-d'oeuvre, en 1825, *La Dame Blanche*. Boieldieu devint professeur de composition au Conservatoire de Paris et en 1817 et succéda à Méhul à l'Institut. On lui décerna la légion d'honneur en 1820.

Son opéra suivant, *Les Deux Nuits* (1829) fut admiré par Wagner qui louait chez Boieldieu "la vivacité et la grâce naturelle de l'esprit français" et qui sut se souvenir d'un des chœurs pour sa "marche des fiançailles" de *Lohengrin*. L'oeuvre fut pourtant un demi-échec, ce qui affecta beaucoup Boieldieu.

Il fut atteint de ce qu'on nomma une phtisie laryngée et qui était plus probablement un cancer du larynx, qui le priva progressivement de l'usage de la parole. Pour se faire comprendre, il écrivait sur une ardoise. La faillite de l'Opéra-Comique et la Révolution de 1830 le privèrent de ressources financières, Thiers lui fit alors verser une pension d'Etat afin de lui éviter la misère. Il mourut à Jarcy, près de Paris, le 8 octobre 1834, auprès de sa seconde épouse, Jenny Phillis-Bertin, et de son fils.

On ne peut guère consacrer un article à Boieldieu sans évoquer sa célébriissime *Dame Blanche*, qui fut si chère à nos ancêtres, replacée sous les feux de la rampe par sa reprise salle Favart en 1997 et l'enregistrement qui suivit, sous la direction de Marc Minkowski. Encore faut-il conseiller aux collectionneurs de ne pas se polariser sur cette version, mais de dénicher à toute force le témoignage sonore daté 1964 avec un Nicolai Gedda radieux, solaire, éclatant (Arlecchino).

Ce chef-d'oeuvre d'un artiste né sous l'ancien régime, débutant sous la Terreur, célèbre sous le Consulat et l'Empire, honoré par les Bourbons, ruiné par la Révolution de Juillet, reflète bien son époque : comment ne pas, en pleine Restauration, établir de parallèle entre le noble et bon Julien d'Avenel rétabli dans ses droits face au roturier parvenu Gaveston, et la loi nouvellement promue par Charles X visant à dédommager les propriétaires privés de leurs biens par la Révolution ? Comment également ne pas trouver l'attachement fidèle des gens du village pour leur seigneur disparu fort à propos ?

Il reflète tout aussi bien ses influences. On a dit que Boieldieu était le fils spirituel de Grétry, favorisant une mélodie simple et sans ornements superflus, une instrumentation peu chargée, mais toujours très soignée, conçue pour laisser primer la voix. Tout comme Grétry, Boieldieu privilégiait

l'expression dramatique et faisait en sorte que le texte reste constamment intelligible. Car, que ceux qui considèrent le livret de la *Dame Blanche* comme un monument d'insignifiance ne s'y trompent pas : tout le plaisir de cette pièce

spirituelle et délicate provient de l'anticipation. Le principe de l'enfant perdu et reconnu *in extremis* était déjà usé jusqu'à la corde en 1825, et la pièce de Scribe est en réalité un subtil démontage des rouages qui mènent à ces retrouvailles. Ne croyons pas nos grands-mères plus naïves qu'elles n'étaient : même la plus candide d'entre elles savait dès le lever du rideau que Georges Brown et Julien d'Avenel ne faisaient qu'un, le plaisir était justement de le savoir avant les protagonistes. Les dialogues sont bourrés de délicieuses allusions à la reconnaissance à venir, sur laquelle d'ailleurs l'auteur ne s'appesantit pas : c'est parfaitement inutile.

Mais cette oeuvre a également une postérité : en 1825, il n'était pas encore courant de faire appel aux romans de Walter Scott comme base de livret. *La Donna del lago* de Rossini ne date que de 1819, et encore n'avait-elle jamais été donnée en France. Les enfants de cette *Dame Blanche* se nommeront *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani* ou *La jolie fille de Perth*. Il s'agit également d'une des premières tentatives d'introduction du fantastique dans l'Opéra : *Robert le diable*, *Faust*, sont d'autres rejetons de la *Dame Blanche*.

Non pas que Donizetti, Bellini, Bizet, Meyerbeer ou Gounod se soient précipités pour plagier Boieldieu, tout simplement, ce dernier était le fer de lance de tendances encore embryonnaires.

La dernière sortie publique de Boieldieu, le 25 septembre 1834, fut pour assister à la première du Chalet de son élève Adolphe Adam. Décidément, il fut élégant jusqu'à la fin, y compris dans sa manière de passer le flambeau...

## **Daniel-François-Esprit Auber** **Par Bruno Peeters**

"Auber ! Que ce nom a paru longtemps inactuel". Ainsi commence l'article de Julien Tiersot dans le numéro spécial consacré par l'illustre *Revue musicale* à l'Opéra-comique au XIXe siècle, numéro de novembre 1933. Près de huit décennies plus tard, que peut-on dire ? Pour Monsieur tout le monde, Auber est une station de métro, tout au plus une statue sur le Palais Garnier. Pour d'autres, avertis mais plus âgés, il représente une époque révolue de l'histoire de la musique, totalement sans intérêt actuellement. Pour certains, par contre, jeunes et de plus en plus nombreux, Auber constitue la quintessence d'un certain esprit français, caractéristique de son époque sans doute, mais dont, par-delà les années, la musique pourrait toujours charmer les mélomanes du XXIème siècle. Contrairement à Boieldieu ou Hérold, ses deux principaux "rivaux", il vécut longtemps (1782-1871), et couvre donc une fort longue période de l'histoire musicale française dont il fut l'un des hérauts principaux.

Mais, si l'opéra-comique, né au XVIIIe siècle, a pu se maintenir si longtemps en tant que genre lyrique spécifique, c'est à lui qu'on le doit, et à lui seul, par la qualité, l'abondance et la pérennité de son oeuvre.

Certes, il fut aussi l'auteur de quatre "Grands Opéras français et avec *La Muette de Portici* (1828), l'inventeur même du genre qui allait, durablement, influencer tout l'art lyrique occidental, de Meyerbeer à Wagner et Verdi. Ses trois autres tentatives (*Gustave III*, *Le Lac des fées*, *L'Enfant prodigue*) eurent moins d'impact, mais furent suivies alors *Guillaume Tell* de Rossini puis *Robert le diable* de Meyerbeer : le genre était lancé !

Malgré ce coup d'éclat, pour lequel il restera définitivement dans l'Histoire (même politique, en Belgique assurément, puisque le duo "Amour sacré de la Patrie" fit office de déclencheur de la révolution de 1830), Auber, élevé dans la tradition de Monsigny et de Grétry, lui restera fidèle, et ne composera pas moins de trente-huit opéras-comiques (sans compter les collaborations écrites avec d'autres musiciens tels *Vendôme en Espagne* ou *La Marquise de Brinvilliers*).

*La Dame blanche* de Boieldieu datait de 1825 et *Le Pré-aux-clerics* d'Hérold de 1832. Le genre de l'opéra-comique brillait de tous ses feux et Auber s'y inséra tout naturellement. Ses premiers succès (*La Neige* 1823, *Le Maçon* 1825) attestent de sa maturité. La caractéristique de ces ouvrages par rapport à ses prédécesseurs ? Une solide science contrapuntique acquise chez Cherubini, et la souplesse mélodique apprise évidemment chez Rossini, la rencontre de Scribe enfin qui, depuis Leicester (1823) deviendra son librettiste attitré.

Et c'est alors qu'après le sursaut génial de *La Muette de Portici* en 1828, Auber commencera à aligner ses opéras-comiques à raison d'un par année, environ. De *La Fiancée* (1829) à *Rêve d'amour* 1869), il fournira au répertoire

des dizaines d'ouvrages charmants, aux mélodies immédiates et plaisantes, qui feront les délices du public. D'après un recensement du début du XXème siècle (dans la monographie de Malherbe), les oeuvres les plus représentées étaient *Le Domino noir*, succès absolu, suivi de *Fra Diavolo*, *Le Maçon*, *La Muette de Portici*, *Haydée*, *L'Ambassadrice*, *Les Diamants de la couronne*, *La Fiancée*, *La Part du diable* et *Emma*. Toutes hélas oubliées, hormis quelques unes, triste sort que partage bon nombre d'ouvrages de ce temps jadis glorieux...

Comment définir l'opéra-comique d'Auber ? Une somme parfaite d'habileté théâtrale et d'inspiration mélodique agréable ? Il est amusant de reprendre ici quelques opinions de l'époque : "un plaisir artistique et délicat, qui ne soit pas indigne d'un homme de goût", "il fait de jolis mots, et non de longs discours", "voix aimable, rieuse, discrète, causeuse accoutumée à briller dans les soirées du monde élégant", "style léger, brillant, gai, souvent plein de saillies piquantes et de coquettes intentions", "la politesse du génie français", etc. Voilà peut-être des petites phrases qui auront assassiné Auber, du moins au début du XXe siècle, semblant le confiner définitivement dans la catégorie "petit maître" Ernest Reyer a eu, lui, le mot juste, concernant l'opéra-comique : "Fredonner un motif de l'oeuvre qui se joue pour la première fois, c'est la joie du public qui sort, c'est l'espoir du public qui entre". Toute la clé du succès d'Auber est là. Nous sommes redevenus sensibles à ces mélodies si simples, si directes, à la virtuosité extrême (*Les Diamants de la couronne*), à l'harmonie efficace, à cette joie musicale évidente quoique brillantissime, qui le rapproche de Rossini. Auber pourrait constituer du Maître de Pesaro, par la science et l'éclat de son écriture. Notre époque adulant les opéras les plus ébouriffants de Donizetti et de Rossini devrait bien se pencher sur les ouvrages d'Auber dans lesquels elle trouvera certainement autant de trésors vocaux et dramatiques que chez ses confrères de la Péninsule. Science certaine, airs et duos charmants (*Le Cheval de bronze*, *Fra Diavolo*), ensembles et finales brillants et raffinés (*Gustave III*, *Les Diamants de la couronne*), tout est présent pour le plus grand plaisir de l'amateur d'opéra, même quelques scènes émouvantes (*Le Domino noir*, *Manon Lescaut*). Bien sûr, l'opéra-comique n'est pas la tragédie lyrique, ni Auber, Gluck ou Wagner. "N'exigeons pas certains mérites qu'il n'eut jamais et ne pouvait avoir" (Malherbe). Auber a diverti son public de manière charmante, et peut nous enchanter aujourd'hui encore. J'aime cette phrase de son biographe Charles Malherbe : "Est-ce une illusion ? Il me semble voir Mozart le rencontrer sur son chemin, lui adresser un sourire en passant, et lui confier une marque d'estime, le soin de porter sa canne ou son manteau."

Démarquons-nous de l'aspect historique - aussi important soit-il - d'Auber pour lui accorder une pure attention musicale, à la lumière de nos connaissances actuelles. Si le genre de l'opéra-comique connaît un regain d'intérêt, tout comme tout le répertoire lyrique français du XIXème siècle, l'oeuvre d'Auber doit nous interpeller, car le charme mélodique et la virtuosité incomparable des ensembles sont éternels, styles et nations confondus. Schönberg admirait Milhaud comme Wagner, Auber. Qui sommes-nous pour le dénigrer, lui qui enivra tant de générations ? A propos de Wagner, exquise

anecdote. Wagner lui racontant l'action de Tannhäuser, Auber, se frottant les mains, lui répondit gaiement : "Ah ! Il y aura du spectacle ! Ca aura du succès, soyez tranquille !" (*La revue musicale, Op. cit.* ). Tout Auber est là : gouailleur, urbain, l'homme des femmes, du café Tortoli et du Bois de Boulogne, ne cherchant pas la profondeur, mais la joie d'une musique bien faite. Il apporta au genre une perfection absolue, due certes à un grand travail, mais sans égale, et qui perdurera jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et influencera un grand nombre de compositeurs, transcendant la tradition rossinienne initiale pour, finalement, devenir, à l'étranger, la figure emblématique de la musique française (le pauvre Berlioz étant ici bien exclu). Après Hérold et Boieldieu, il codifie le genre, sans le savoir évidemment, tout en lui laissant la souplesse requise, ce qui permettra à ses successeurs de poursuivre dans cette voie (Thomas, Gounod, Saint-Saëns, David, Bazin, Poise, Delibes, Chabrier, Messager même... ). Il a surtout permis à son pays de s'exprimer en ce domaine rare et difficile qu'est le "joli, gracieux, léger" (Reyer) et qui formera une certaine vitrine de la France dont elle aurait mauvaise grâce à se défaire.

J'espère avoir pu démontrer le talent et surtout le grand intérêt de la musique d'Auber. Vous trouverez ci-après une discographie de ce compositeur, trop succincte hélas, mais essentielle. Manquent quelques intégrales importantes : Haydée surtout, mais aussi *Le Maçon*, *Le Dieu et la Bayadère*, *Le Philtre*, *L'Ambassadrice*, *Le Lac des Fées*, *L'Enfant prodigue* et *Le Premier Jour de Bonheur*. Espérons et croyons en l'actualité d'Auber, et au plaisir qu'il pourra toujours nous prodiguer.

#### Bibliographie

*La Revue musicale* n° 140, 'L'Opéra-comique au XIX<sup>e</sup> siècle', novembre 1933.

Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Fayard 1997.

Paul Landormy, *La musique française de la Marseillaise à la mort de Berlioz*, Gallimard 1944.

Charles Malherbe, *Auber*, Librairie Renouard, coll. "Les Musiciens Célèbres", Henri Laurens éditeur.

#### Discographie

*Le Cheval de bronze*, Marty, On stage OS 4716

*Les Diamants de la couronne*, Jourdan, Mandala MAN 5003/05

*Le Domino noir*, Bonyngé, Decca 440 646-2

*Fra Diavolo*, Soustrot, EMI 75481-02

*Gustave III*, Jourdan, Arion ARN 368 220

*Manon Lescaut*, Marty, EMI 763 522

*La Muette de Portici*, Fulton, EMI 749 28 42

*Marco Spada* (ballet intégral), Bonyngé, Decca 468 586-2

Ouvertures et ballets rares, Andersson, Sterling CDS-1039-2