

Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857

Mark EVERIST

François-Henri-Joseph Blaze fut connu comme Castil-Blaze durant toute sa vie professionnelle¹. Il fut un acteur majeur de la scène de la musique parisienne pendant la Restauration, la monarchie de Juillet et la première moitié du Second Empire. Il écrivait sur la musique, il était journaliste, éditeur, et fut un agent essentiel dans l'importation et l'assimilation de l'opéra allemand et italien dans les cercles musicaux à la fois parisiens et provinciaux. Au cours de sa vie, il fut respecté et son œuvre fut appréciée et comprise. En grande partie à cause des commentaires excessifs des *Mémoires* de Berlioz, il en est venu à se faire rabaisser par ceux qui échouent – ou se refusent – à comprendre la culture de

¹ Le meilleur compte rendu, à ce jour, de la carrière de Castil-Blaze est celui que livre Pierre Larousse, « Blaze (Fr.-Henri-Joseph, dit Castil -) », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle français, historique, géographique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, vol. 2, Paris : Grand Dictionnaire Universel, 1867, p. 812-813 (paru dix ans exactement après la mort de Castil-Blaze). Les deux articles de l'*Oxford Music Online* ne font guère mieux qu'actualiser celui de Larousse : Cormac NEWARK, « Castil-Blaze », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, 8 Oct. 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05133> et Mark EVERIST, « Castil-Blaze », *The New Grove Dictionary of Opera*, sous la direction de Stanley SADIE. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, 8 Oct. 2012 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O003340>. Les deux articles de François-Joseph FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vol., 2^e édition [avec supplément en deux vol.] Paris : Firmin Didot, 1860-1865, vol. 1, p. 440-443 et Supplément, vol. 1, p. 99 demeurent toujours utiles. Voir aussi *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, sous la direction de Ludwig FINSCHER, 29 vol., Kassel, etc. : Bärenreiter, 1995-2007, Personenteil vol. 4, p. 416-417.

l'opéra français du début du dix-neuvième siècle². Et les choses ont commencé à changer : son journalisme est à présent compris comme les premières tentatives d'un discours sophistiqué sur la musique³, sa relation avec Berlioz est étudiée de plus près⁴, et son œuvre sur la naturalisation de l'opéra étranger est aujourd'hui lue selon une perspective qui prend plus sérieusement en compte la complexité de la France du début du dix-neuvième siècle⁵.

Les écrits de Castil-Blaze sur la musique sont les plus sophistiqués de leur génération. À partir des années 1850, Castil-Blaze rédigea une série de volumes monumentaux sur l'histoire de l'opéra en France : deux – sur l'Opéra et le Théâtre-Italien – sortirent et restèrent des textes fondamentaux jusqu'au vingtième siècle, et un troisième, sur l'Opéra-Comique, longtemps resté à l'état de manuscrit à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, a donné lieu à une publication récente⁶. Il écrivit d'autres travaux de même étendue et de même

² La plus virulente diatribe de Berlioz (écrite des décennies après l'événement, et compliquée de surcroît par son propre engagement dans un projet similaire) se trouve dans les *Mémoires d'Hector Berlioz, Membre de l'Institut*, Paris : Calmann-Lévy, 1870, traduit et édité par David CAIRNS sous le titre de *The Memoirs of Berlioz, Member of the French Institute, Including His Travels in Italy, Germany, Russia and England: 1803-1865*, London : Gollancz, 1969 ; Panther, 1970 [les numéros de pages se réfèrent à l'édition de 1970], p. 99-106. Une lecture sans réserve des *Mémoires* doublée d'une vue pour le moins dépassée de l'histoire de la musique de scène au dix-neuvième siècle se rencontre couramment jusqu'en 1980 ; voir Catherine NAZLOGLOU, « Castil-Blaze [Blaze, François-Henri-Joseph] », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de Stanley SADIE, London : Macmillan, 1980, vol. 3, p. 872.

³ Une avancée fondamentale dans la compréhension de l'écriture journalistique de Castil-Blaze a été réalisée par Donald Garth GISLASON, *Castil-Blaze, De l'Opéra in France and the Feuilletons of the Journal des Débats (1820-1832)*, PhD diss, University of British Columbia, 1992. Mais même dans cette étude, et à l'heure où la réédition de l'intégralité des textes critiques de Berlioz avance rapidement, c'est à peine néanmoins si sont imprimés quelques mots des écrits de Castil-Blaze. Voir aussi Leonard I. H. TURNEVICIUS, *The Feuilletons of Castil-Blaze in the Journal des Débats (1820-1832): A Critical Examination*, MA diss., McMaster University, 1994.

⁴ Voir Mark EVERIST, « Gluck, Berlioz and Castil-Blaze : The Poetics and Reception of French Opera », *Reading Critics Reading: French Music Criticism, 1789-1848*, sous la direction de Roger PARKER and Mary Ann SMART, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 86-108.

⁵ Voir Mark EVERIST, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2002, *passim*.

⁶ CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph BLAZE], *L'Académie impériale de musique : histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre*, 2 vol., Paris : Castil-Blaze, 1855 ; CASTIL-BLAZE, *L'opéra Italien de 1548 à 1856*, Paris : Castil-Blaze, 1856 ; CASTIL-BLAZE, *Histoire de l'opéra comique*, éditée sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et Patrick TAÏEB, Lyon : Symétrie, 2012.

ambition, comme son *Molière musicien* de 1852 et une œuvre importante sur la versification et les livrets, son *L'art des vers lyriques*, publié l'année de sa mort⁷.

Ce fut probablement son *De l'opéra en France* de 1820 et son *Dictionnaire de musique moderne* l'année suivante qui le mirent réellement en vedette en premier lieu⁸. Ils furent bien reçus à travers le monde musical et contribuèrent largement à faire de lui ce que l'on peut considérer comme étant le premier journaliste musical professionnel à Paris. Il publia ce qu'il appela une « Chronique musicale » dans le *Journal des débats* de 1820 à 1832, la première campagne continue de journalisme musical professionnel et compétent dans un grand quotidien de Paris et peut-être d'Europe. Les niveaux de discours qui seront discutés plus tard dans cette communication, seront considérés comme un précurseur important à l'apparition de journaux spécialistes tels que la *Revue musicale* en 1827⁹.

Si l'on excepte son travail au *Journal des débats*, la carrière journalistique de Castil-Blaze demeure relativement méconnue. Des comptes rendus fréquents parurent dans *Le Constitutionnel* jusqu'en janvier 1833 seulement, après quoi Castil-Blaze semble s'être consacré entièrement à la *Revue de Paris*, où son nom apparaît jusqu'en 1840. Il écrivit également pour *La Revue et Gazette musicale de Paris* dans les années 1830, et y assumait des responsabilités éditoriales¹⁰. Ses activités journalistiques ultérieures, plus éparpillées, se répartissent entre la *Revue de la musique ancienne et moderne*, *Le Ménestrel*, *L'Europe littéraire*, *Le Musée des familles*, *Le Magasin pittoresque*, *Le Dictionnaire de la conversation*, et *La Revue française*. À la fin des années 1840, enfin, *La Réforme* de Lamennais fut le cadre d'une période d'activité tardive mais soutenue : une série de chroniques musicales y parut entre octobre 1848 et juin 1849¹¹.

⁷ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien : notes sur les œuvres de cet illustre maître et sur les drames de Corneille... Beaumarchais, etc., où se mêlent des considérations sur l'harmonie de la langue française*, 2 vol., Paris : Castil-Blaze, 1852) ; CASTIL-BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, Paris : Delahaye, 1858.

⁸ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, 2 vol., Paris : Janet et Cotelle, 1820 ; 2^e éd. Paris : Sautelot, 1826 ; CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, 2 vol., Paris : À la Lyre Moderne, 1821 ; 2^{de} ed. 1825.

⁹ À propos de l'importance de Castil-Blaze pour la naissance de la *Revue musicale* en 1827, voir Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France : La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge : CUP, 1995, p. 27-32.

¹⁰ ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France*.

¹¹ La série des comptes rendus de Castil-Blaze dans *La réforme* se trouve à la Bibliothèque nationale de France [4-B Pièce 13. Voir Lise DEVREUX et Philippe MEZZASALMA (dir.), *Des sources pour l'histoire de la presse*, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2011, p. 117. Des recherches ultérieures seront toutefois nécessaires pour déterminer toute l'importance de l'œuvre de Castil-Blaze dans *La réforme*.

Et comme si ce niveau d'activité professionnelle ne suffisait pas, Castil-Blaze se livra très tôt à la publication de musique et de textes sur la musique. Dans les années 1820, il était engagé commercialement avec Charles Laffillé, et dès 1822, il dirigeait sa propre maison d'édition¹². Non seulement il publiait des partitions d'œuvres qu'il arrangeait pour la scène française, mais aussi des livrets, des collections d'extraits d'opéra en albums pour piano – *Le Dalayrac des concerts* par exemple – et bien sûr ses propres grands travaux d'érudition.

Mais Castil-Blaze était au moins aussi connu pour son attachement à la naturalisation d'opéra étranger en France. Et c'est cette partie de son travail qui est probablement la moins bien comprise. Pour commencer, on doit opérer une distinction entre ses arrangements d'œuvres intégrales – *Le nozze di Figaro*, *L'italiana in Algeri*, *Oberon*, par exemple – et ses quatre *pasticci* : *La Fausse Agnès*, *Les Folies amoureuses*, *Monsieur de Porceaugnac* et *La Forêt de Sénart*¹³. Dans une très large part, ses arrangements étaient réalisés pour les maisons d'opéra de province : Lyon, Lille, Bruxelles, Nîmes, Bordeaux, et ainsi de suite¹⁴. La seule œuvre qui nous semble centrale aujourd'hui, est son arrangement de *Der Freischütz* de Weber qui, sous le titre de *Robin des bois*, fut donné pour la première fois à l'Odéon en décembre 1824. Par ailleurs, deux de ses quatre *pasticci* furent écrits expressément pour l'Odéon quand un troisième fut écrit pour le Gymnase Dramatique à Paris.

Une idéologie duelle sous-tend l'implication de Castil-Blaze dans la naturalisation de l'opéra étranger pour la scène française : celle de la relation entre les institutions et le genre, et celle des préférences propres aux publics français, tapies derrière la surface du contrôle institutionnel. D'une part, il était sensible aux dispositions réglementaires qui contrôlaient l'importation de l'opéra étranger sur la scène française, en vigueur depuis les réformes napoléoniennes de 1806-1807. Ce qui signifie que l'opéra étranger devait être traduit en français à l'Odéon et que le *recitativo semplice* devait être remplacé par un dialogue parlé, et enfin qu'à l'Opéra, le récitatif accompagné devait être conservé quand le livret était traduit en français. Pour l'opéra italien, il existait une tension continue entre ses efforts pour produire Cimarosa, Mozart et Rossini en français, et les représentations simultanées des œuvres de ces

¹² Concernant les deux activités, voir, Anik DEVRIÈS et François LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, 2 vol. [vol. 1 en 2 parties], Genève : Minkoff, 1979-88, vol. 2, p. 91-92.

¹³ À propos des *pasticci*, voir EVERIST, *Music Drama at the Paris Odéon*, p. 193-198.

¹⁴ Jusqu'à ce que soit effectué un relevé cohérent et comparatif de la musique de scène dans les provinces françaises, il demeurera difficile d'établir avec précision l'importance de la contribution de Castil-Blaze. En ce qui concerne Lyon, toutefois, voir EVERIST, « Lindoro in Lyon : Rossini's *Le Barbier de Séville* », *Acta musicologica*, 44 (1992), p. 50-85.

compositeurs en version originale au Théâtre-Italien. Mais en plus de ces pressions institutionnelles, on distingue le second aspect de l'idéologie musicale de Castil-Blaze. L'idée que même une fois levées les barrières des institutions et du genre, se posaient des questions concernant le scénario, l'inclusion ou l'exclusion des numéros, le choix initial de l'œuvre ; tout cela devait être calibré en fonction des préférences toujours changeantes des publics parisiens et leurs tribunes dans la presse.

Les opinions modernes sur les efforts de Castil-Blaze dans la naturalisation de l'opéra étranger en France sont forgées à travers le prisme des affirmations moins que généreuses émises par Berlioz dans le seizième chapitre de ses *Mémoires*, qui furent commencées en 1848, une date importante comme nous le verrons. On peut faire remonter l'animosité de Berlioz envers Castil-Blaze aux années 1820 et à l'échange entre Castil-Blaze dans le vaisseau-amiral *Journal des débats* et Berlioz dans le marginal *Le Corsaire*. Berlioz ne pouvait être que furieux de la mauvaise grâce dont faisait preuve Castil-Blaze qui ignorait largement les lettres qu'il écrivait en réponses aux articles de l'autre sur Gluck ; quand il se mit à écrire des *Mémoires*, la possibilité de régler ses comptes a dû constituer un appel irrésistible pour Berlioz¹⁵. Berlioz avait d'autres raisons de fulminer à propos du succès de *Robin des bois* ; quand il commença à écrire ses *Mémoires* en 1848, son propre arrangement de *Der Freischütz*, écrit en 1841, avait disparu de l'affiche de l'Académie royale de musique depuis deux ans¹⁶. Et quand il refit surface pendant deux ans en 1853, Berlioz dut aussi affronter le fait que le *Robin des bois* de Castil-Blaze était toujours largement en circulation, et devait être à la base d'une série de productions jouissant d'un succès impressionnant au Théâtre-Lyrique au milieu des années 1850. Le point de vue d'avant-garde de Berlioz sur l'inviolabilité de l'œuvre et l'autorité inébranlable du compositeur qui était toujours autant en conflit avec la période du début du dix-neuvième siècle, avaient encore davantage de résonance quand ses *Mémoires* furent finalement publiées en 1870, à un moment où l'autonomie de l'œuvre d'art était un concept plus assuré.

Deux contextes peuvent convenir à Castil-Blaze et son œuvre en ce qui concerne la réception de Weber en France. Le premier est constitué par les représentations des opéras de Weber dans toutes les maisons d'opéra parisiennes durant une période allant du premier séjour du compositeur en 1824 jusqu'à la mort de Castil-Blaze. Le second est celui du commentaire

¹⁵ Voir EVERIST, « Gluck, Berlioz and Castil-Blaze ».

¹⁶ Concernant l'histoire des représentations du *Freyschutz* de Weber-Berlioz, voir Albert SOUBIES, *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page du Siège de Corinthe à La Walkyrie (1826-1893)* (Paris : Fischbacher, 1893).

journalistique de Castil-Blaze sur Weber, qui requiert lui-même une contextualisation au sein du monde de la critique musicale à Paris durant la Restauration et la monarchie de Juillet.

Weber à Paris

Entre la Restauration et la guerre franco-prussienne, on peut déceler une douzaine de tentatives pour promouvoir Weber dans diverses maisons d'opéra parisiennes. Les voici :

Date	Ouvrage	Maison d'opéra	Version
?1823	[<i>Le Freischütz</i>]	Académie royale de musique	?Schlesinger
1823	[<i>Le Chasseur noir</i>]	Gymnase dramatique	Castil-Blaze
1824	<i>Robin des bois</i>	Théâtre royal de l'Odéon	Sauvage et Castil-Blaze
1826	<i>Les Bohémiens</i>	Théâtre royal de l'Odéon	Sauvage et Crémont
1826	<i>La Forêt de Sénart</i>	Théâtre royal de l'Odéon	Castil-Blaze
1829-1831	<i>Der Freischütz ; Oberon ; Euryanthe</i>	Théâtre-Italien	Röckel
1831	<i>Euriante</i>	Académie royale de musique	Castil-Blaze
1835	<i>Robin des bois</i>	Théâtre royal de l'Opéra-Comique	Castil-Blaze
1841	<i>Le Freyschutz</i>	Académie royale de musique	Pacini et Berlioz
1842	<i>Der Freischütz et Euryanthe</i>	Théâtre allemand	Schumann
1855	<i>Robin des bois</i>	Théâtre-Lyrique	Castil-Blaze
1866	<i>Le Freyschütz</i>	Théâtre-Lyrique	Trianon et Gautier

Tableau 1. Représentations d'opéras de Weber à Paris de 1824 à c1870

La production de *Der Freischütz* sous le titre de *Robin des bois* au Théâtre royal de l'Odéon en décembre 1824 doit rester comme l'une des productions les plus incomprises dans la France du dix-neuvième siècle ; je reviendrai d'ici peu dessus, puisqu'il s'agit seulement de l'un des différents engagements entre Weber et l'Odéon dans les années 1820. Un an seulement après la fermeture de l'Odéon en 1828, ce qu'on appelle la troupe allemande, dirigée par August Röckel, arrivait dans la capitale pour trois saisons dédiées à l'Opéra en langue

allemande, entre 1829 et 1831. La dernière de ces saisons coïncida avec l'arrangement de Castil-Blaze d'*Euryanthe* pour l'Académie royale de musique ; quelque difficile que fût cette concurrence, elle constitua une chance pour le public parisien d'entendre *Euryanthe* à la fois en allemand et en français, et avec des chanteurs allemands et français. Quatre ans plus tard eut lieu une production de *Der Freischütz* couronnée de succès, qui fut donnée jusqu'à 60 fois dans l'année à l'Opéra-Comique. Vint ensuite un arrangement de Berlioz de *Der Freischütz* sous le titre *Le Freyschütz* en 1841, dont les représentations se poursuivirent entre 1841 et 1846 puis de 1850 à 1853. À ce moment-là, l'attention se détourna vers le nouveau Théâtre-Lyrique, où une reprise de *Robin des bois* fut produite en 1855 avec un succès spectaculaire, mais qui finalement fut remplacée par une nouvelle production d'Henry Trianon et Jean-François-Eugène Gautier en 1866.

Le *Robin des bois* de 1824 à l'Odéon fut la production qui remporta le succès le plus spectaculaire de la saison, rivalisant avec *La Dame blanche* de Boieldieu à l'Opéra-Comique comme œuvre la plus appréciée de l'année. Mais ce fut seulement l'une des trois productions potentielles à Paris cette année-là. La correspondance entre Maurice Schlesinger et François-Antoine Habeneck atteste clairement que l'Académie royale de musique considérait l'éventualité d'une production, mais aussi que Schlesinger n'était guère enthousiaste sur les chances de succès de l'œuvre, écrivant : « Mes vues sur cet opéra sont toujours encore les mêmes, et je ne puis me persuader que le public parisien goûtera le poème de cet opéra¹⁷ ». Schlesinger avait bien entendu raison, et ce serait la réussite de Castil-Blaze que son arrangement de l'œuvre permît au public parisien de « goûter » l'opéra de Weber. À l'origine, Castil-Blaze songeait à monter une version française de *Der Freischütz* au Gymnase dramatique en 1823 ; elle aurait dû être appelée *Le Chasseur noir*. Il n'en reste plus grand-chose aujourd'hui, mais il semble probable que pour se conformer aux restrictions du système de licence, les trois actes de Weber eussent dû être réduits à un seul. Même aussi tardivement que l'ouverture de l'Odéon comme maison d'opéra en 1824, Castil-Blaze se référait encore au *Chasseur noir* comme à une œuvre pour le Gymnase dramatique. Durant la seconde moitié de l'année 1824, l'attraction constituée par une version en 3 actes de *Der Freischütz*, alliée à l'excitation naissante suscitée par des productions venues de la nouvelle maison d'opéra de

¹⁷, Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « *Robin des Bois et le Freyschütz* », *Le Ménestrel*, vol. 88 (1926), p. 437.

l'Odéon, encouragea Castil-Blaze à retirer son œuvre du Gymnase dramatique pour rediriger l'œuvre vers l'Odéon¹⁸.

La première fut donnée à l'Odéon en décembre 1824. En avril 1825, *Robin des bois* remportait un tel succès que la direction dut mettre dehors 300 personnes en surnombre. La production atteignit sa 100^e représentation dans les neuf mois, et sa 150^e en 13 mois. D'autres nouvelles productions patientaient derrière *Robin des bois*, attendant que son succès se dissipe pour que leur tour puisse venir à l'Odéon ; ils attendirent longtemps, et fréquemment, le public exigeait, quelle que fût la nouvelle œuvre promise à être exécutée, d'entendre *Robin des bois*¹⁹.

Der Freischütz, dans sa forme allemande originale, n'était viable pour aucune des scènes parisiennes, ainsi que l'avait clairement établi Schlesinger. Tout juste de la même façon que Berlioz 17 ans plus tard, Castil-Blaze dut retravailler l'opéra, afin de non seulement se conformer aux restrictions institutionnelles du système de licence parisien, mais également pour répondre à ce que l'on considérait comme la nature « savante » et « compliquée » de la musique et du drame wébérien. Les modifications apportées au livret de Kind et à la partition de Weber ont été de nombreuses fois et minutieusement étudiés par critiques et musicologues. Le degré de remaniement n'excède pas ce qu'on trouve dans les arrangements réalisés par Castil-Blaze de Cimarosa, Rossini et Mozart pour des théâtres provinciaux et dans des productions de l'Odéon dans les années vingt. Deux exemples en sont représentatifs. Les critiques ultérieurs ont souvent évoqué le déplacement de l'action de l'Allemagne rurale de Kind vers le Yorkshire de Castil-Blaze. Facile sujet de railleries pour les critiques dépourvus d'une compréhension du milieu culturel des années 1820, une telle transposition s'inscrivait directement dans l'enthousiasme d'alors pour Sir Walter Scott et le romantisme écossais et du nord de l'Angleterre. Ainsi, pour la critique postérieure, un tel changement était une aberration, mais dans le cadre des années 1820, il n'était pas seulement approprié : il garantissait le succès de la production. De la même manière, l'absence de tout duo réunissant les deux personnages principaux de *Der Freischütz* constituait un problème sérieux pour le drame musical parisien des années 1820 durant la Restauration, et la réponse de Castil-Blaze fut limpide : il ajouta le duo requis, en le basant sur le duo « *Hin nimm die Seele mein* » d'*Euryanthe*. De tels aménagements sont analogues aux

¹⁸ Pour un exposé complet de la question, voir EVERIST, *Music Drama at the Paris Odéon*, p. 255-258.

¹⁹ Même référence, p. 266-267.

transpositions, additions de récitatifs et de musique de ballet opérés par Berlioz en 1841²⁰.

On a beaucoup évoqué les griefs de Weber au sujet de *Robin des bois*, dont beaucoup sont à expliquer par sa mauvaise compréhension de la propriété intellectuelle, du droit d'auteur et sa dimension internationale. Nombre de ces griefs sont au demeurant le fait de Schlesinger, puisqu'il a été avéré par le fait qu'avant la visite de Weber à Paris (où il refusa apparemment d'avoir affaire en quoi que ce soit avec l'Odéon), il fut en contact avec la direction de l'Odéon elle-même pour la production d'un *pasticcio* basé sur son opéra *Preciosa*, sous le titre *Les Bohémiens* dont la première devrait avoir lieu en 1826. Si Weber n'était pas mort à Londres, il était prévu que le compositeur vienne à Paris afin de superviser les représentations. Les sources documentaires sont claires sur les intentions de Weber et concordent mal avec celles que lui prêtaient d'autres (notamment Berlioz) au sujet de l'Odéon et *Robin des bois*²¹.

Quelques mois seulement après la fermeture de l'Odéon et les dernières représentations de *Robin des bois* qui y eurent lieu, Röckel vint avec sa troupe allemande à Paris²². Les forces les plus vives de sa troupe lors des saisons 1829, 1830 et 1831 étaient ses chanteurs : Röckel lui-même avait été le Florestan de Beethoven en 1806, Anton Haizinger avait interprété le premier Adolar de Weber dans *Euryanthe* et Wilhelmine Schroeder-Devrient (qui rejoignit la troupe pour la saison de 1830) était alors au faîte de sa puissance²³. Chacune des trois saisons avait sa personnalité individuelle, et leur impact sur la culture musicale parisienne était fort différent. La qualité de ces trois saisons sous-tend la réception de Weber dans la capitale aux alentours de 1830.

Bien que la première année de Röckel à Paris constituât un banc d'essai, il posa les jalons des trois saisons à venir. La troupe loua la Salle Favart, habituellement

²⁰ Même référence, p. 258-266.

²¹ *Les Bohémiens* faisait uniquement partie d'un projet destiné à monter des productions de *pasticci* non seulement de Weber, mais aussi de Rossini et Meyerbeer à l'Odéon en 1826. Voir même référence, p. 173-186.

²² Un exposé des trois saisons vues par Wilhelmine Schröder-Devrient, se lit dans Jean MONGRÉDIEN, « Les Débuts parisiens de Wilhelmine Schröder-Devrient », *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, 3 vol., sous la direction d'Axel Beer et al., Tützing : Schneider, 1997, vol. 2, p. 935-946

²³ L'exposé le plus complet des carrières de ces chanteurs est donné par Karl-Josef KUTSCH et Leo RIEMENS, *Großes Sängerlexikon*, 4 vol., Bern and Stuttgart : Francke, 1987-1994, vol. 2, p. 2487 [Röckel], vol. 1, p. 1221-1222 [Haizinger], vol. 2, p. 2670-2672 [Schroeder-Devrient]. Parmi les autres artistes de la troupe allemande mentionnés par Kutsch et Riemens figuraient le couple formé par Friedrich Fischer et Caroline Fischer-Achten (Même référence, vol. 1, p. 940-941 et 943-944), Eduard Genast (*ibidem*, I, 169), Maria Schmidt (Même référence, vol. 2, p. 644) et Franz Zaver Vetter (Même référence, vol. 2, p. 33087).

résidence du Théâtre Royal Italien pour les mardis, jeudis et samedis, et monta des productions d'opéra avec des livrets en version originale allemande²⁴. En 1829, la saison dura quatre semaines et fut constituée de treize représentations. Trois œuvres seulement furent montées : *Der Freischütz* (7 représentations), *Die Zauberflöte* (2) et *Fidelio* (4)²⁵. Si la saison a probablement constitué une expérimentation, elle n'en fut pas moins un succès, et la troupe revint les années suivantes avec un programme bien plus ambitieux. La saison 1830 dura onze semaines (trente-trois représentations) et son répertoire fut autrement plus élaboré²⁶.

²⁴ L'affirmation selon laquelle la troupe allemande se produisait les mercredis, jeudis et samedis (Frank HEIDLBERGER, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz : Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tützing : Schneider, 1994, p. 371) nécessite par conséquent d'être reconsidérée.

²⁵ Les productions eurent néanmoins peu d'influence sur la vie lyrique française. À titre d'exception, lire le compte rendu enthousiaste (conforme à ce que l'on pouvait attendre dans un journal si fidèle aux diktats esthétiques de *De l'Allemagne*) rédigé dans *Le Globe* le 16 mai 1829, cité par HEIDLBERGER, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz*, p. 376.

²⁶ Le relevé complet du répertoire effectué par Heidelberg (Même référence, p. 372) réunit l'ensemble des trois saisons et s'avère en conséquence trompeur. Les dates données dans les tableaux qui suivent sont empruntées à la presse contemporaine. Une liste des recettes pour l'année 1830 sous forme de tableau est proposée par MONGRÉDIEN, « Les Débuts parisiens de Wilhelmine Schröder-Devrient », p. 936-937.

Date	Compositeur	Ouvrage
1829	Weber	<i>Der Freischütz</i>
	Mozart	<i>Die Zauberflöte</i>
	Beethoven	<i>Fidelio</i>
1830	Weber	<i>Der Freischütz</i>
	Spohr	<i>Faust</i>
	Winter	<i>Das unterbrochene Opferfest</i>
	Pixis	<i>Bibiana</i>
	Beethoven	<i>Fidelio</i>
	Weber	<i>Oberon</i>
	Weigl	<i>Die Schweizerfamilie</i>
	Kreutzer	<i>Cordelia</i>
	Mozart	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>
1831	Weber	<i>Der Freischütz</i>
	Beethoven	<i>Fidelio</i>
	Mozart	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>
	Weber	<i>Oberon</i>
	Mozart	<i>Don Juan</i>
	Weber	<i>Euryanthe</i>

Tableau 2. Le répertoire de Röckel de 1829 à 1831

Si le nombre de représentations en 1829 peut être pris pour un indice de succès d'une œuvre, il est clair que *Die Zauberflöte* semble avoir reçu un piètre accueil, évacuée du répertoire de 1830 et remplacée par une autre œuvre de Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. *Fidelio* fut maintenu, mais la plupart des autres opéras bénéficièrent seulement de deux ou trois représentations. Trois de ces œuvres qui firent moins bien, *Das unterbrochene Opferfest*, *Die Schweizerfamilie* et *Cordelia* étaient connues dans des traductions françaises données à l'Odéon plus tôt dans les années 1820²⁷ ; ces deux dernières œuvres, connues sous le titre

²⁷ L'assertion de Mongrédien (Même référence, p. 941) selon laquelle « cette dernière pièce [*Cordelia* de Kreutzer], aussi bien que son auteur d'ailleurs, sont – est-il besoin de le dire ? – totalement inconnus alors du public parisien » devrait être reconsidérée à la lumière des précédentes représentations, à l'Odéon, de *Cordelia*, donnée sous le titre de *La Folle de Glaris*. Kreutzer composa un *opéra comique*, également représenté à l'Odéon, *L'Eau de Jouvence* (le

Emmeline, ou La Famille Suisse et *La Folle de Glaris* n'avaient pas connu un succès extraordinaire à l'Odéon (avec sept et cinq représentations respectivement), mais *Das unterbrochene Opferfest*, connue comme *Le Sacrifice interrompu*, avait été la première œuvre allemande à l'Odéon, et avait balisé la voie si brillamment suivie par *Robin des bois* qui bénéficia de pas moins de trente et une exécutions en 1824-1825.

La saison 1831 fut très légèrement plus courte que celle de 1830. Röckel avait retenu la leçon de l'année précédente, et proposa un répertoire de six œuvres au lieu de neuf. Cette saison-là fut conçue à l'image des deux précédentes, et dura neuf semaines, comprenant environ trente représentations.

Titre	Première	Nombre de représentations
<i>Der Freischütz</i>	5 mai 1831	3
<i>Fidelio</i>	12 mai 1831	11
<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	14 mai 1831	1
<i>Oberon</i>	23 mai 1831	2
<i>Don Giovanni</i> (en allemand)	26 mai 1831	6
<i>Euryanthe</i>	14 juin 1831	5

Tableau 3. Le détail de la saison 1831 de Röckel

Der Freischütz ouvrit la troisième et dernière saison de l'*Opéra allemand* exactement de la même manière que les deux années précédentes.

En dépit des efforts de l'*Opéra allemand* pour promouvoir ses œuvres, à la fin des années 1820, Weber avait un sérieux rival à Paris : Giacomo Meyerbeer. Bien que Paris ne connût pas grand-chose de sa musique au-delà des reprises de ses opéras italiens, Meyerbeer était connu comme un compositeur « allemand » et sujet à la plupart des mêmes préjugés que Weber. Vers la fin des années 1830, les œuvres des deux compositeurs furent examinées en vue d'une production à l'Académie royale de musique.

À bien des égards, Castil-Blaze avait atteint, avec son arrangement d'*Euryanthe*, l'une des ambitions de sa vie : il était sur le point de produire un de ces arrangements d'opéras étrangers à l'Académie royale de musique, jusque-là

fait est une rareté : l'Odéon ne programmait pas ce type d'œuvres). Voir EVERIST, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*. Bien que les représentations des œuvres de Kreutzer dans le Paris du milieu des années 1820 aient eu peu de succès, l'impression qu'elles firent dans la presse contemporaine fut loin d'être médiocre.

confinés aux maisons d'opéra de province ou à des théâtres tels que l'Odéon ; non seulement cela, mais l'œuvre était en outre le successeur naturel de *Robin des bois*, celui de ses arrangements qui connut de loin le plus de succès, et il aurait manifestement dû déboucher sur un succès comparable. Une telle réalisation était à présent gâchée par le fait que cette œuvre devait être produite à une vitesse sans précédent, à cause des relations contractuelles liant l'Académie royale de musique et Meyerbeer pour la première de *Robert le diable*.

Euryanthe devait bien convenir à la culture opératique parisienne des années 1820 et 1830 : il s'agissait d'un opéra *ritter-romantische* et il était « durchkomponiert ». Les sujets d'opéra basés sur le roman médiéval français étaient tout particulièrement en vogue au début des années 1820 ; le *Fierrebras* de Schubert était prévu, tout comme *Euryanthe*, pour le Kärntnertortheater de Vienne (l'opéra de Schubert ne fut jamais produit), et était basé sur une légende carolingienne tandis qu'*Euryanthe* était fondé sur *Le roman de la Violette* écrit au treizième siècle. Seulement cinq mois après la première viennoise d'*Euryanthe*, Meyerbeer et Gaetano Rossi sacrifièrent à leur tour à cette mode avec *Il crociato in Egitto*. Bien que le contexte fût fort différent de celui des deux compositions viennoises, elles obéissaient au même vernis conventionnel : on est particulièrement frappé par la conception de l'intrigue dans laquelle plusieurs chevaliers sont capturés, condamnés à mort, et donc à même de pouvoir faire étalage de leurs qualités de noblesse dans l'adversité²⁸. À Paris, le *Dom Sanche, ou Le Château de l'Amour* du jeune Liszt était basé sur une histoire ayant ses origines au Moyen Âge et remaniée par Claris de Florian au dix-huitième siècle ; l'œuvre fut commencée la même année qu'*Il crociato in Egitto* et connut sa première à l'Académie royale de musique en 1825. Une autre œuvre développant un thème similaire mais pas exactement basé sur la même

²⁸ L'opéra de Meyerbeer ne reposait sur aucune source médiévale ; il était basé sur un *mélodrame* daté de 1813 et intitulé *Les Chevaliers de Malte*, lui-même situé aux débuts de l'histoire moderne (bien que le livret de Rossi pour *Il crociato* replace l'action au treizième siècle) ; voir Mark EVERIST, « Meyerbeer's *Il crociato in Egitto*: Mélodrame, Opera, Orientalism », *Cambridge Opera Journal*, 8 (1996), p. 217-218. Ceci remet en cause les affirmations peut-être trop hardies faites par Francis Claudon (« Style troubadour et grand opéra », *Euryanthe : Livret, traduction, analyses, discographie*, Paris : L'Avant-Scène Opéra, 1993, p.90) selon lesquelles *Il crociato in Egitto* appartiendrait à ce qu'il appelle le *genre troubadour*. Pour un aperçu du sujet replacé dans le contexte de l'histoire de l'art voir François PUPIL, *Le Style troubadour, ou La Nostalgie du bon vieux temps*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1985.

source qu'*Euryanthe*, fut *La Violette* de Carafa et Leborne, dont la première eut lieu à l'Opéra Comique en 1828²⁹.

La version d'*Euryanthe* de Castil-Blaze échoua à captiver l'imagination parisienne de la même manière que la *troupe allemande* de Röckel l'avait fait les trois années passées. Mais c'était le plus fameux des arrangements de Castil-Blaze qui constituerait le prochain point de repère wébérien dans le panorama parisien. *Robin des bois* refit son apparition, à l'Opéra-Comique cette fois, pour soixante représentations durant l'année 1835. En termes de genre, la version de l'Odéon de *Robin des bois* qui retint le dialogue parlé ayant caractérisé l'adaptation française originale, était parfaitement adaptée à l'Opéra-Comique, dont la relation institutionnelle au genre épousait celle de l'Odéon. De fait, ce lien étroit avait été source de difficultés importantes pour les deux maisons d'opéra durant les années 1820, et avait en partie abouti à l'échec de l'Odéon en 1828. La production à l'Opéra-Comique en 1835 fut donc basée directement sur le matériel imprimé de la production de l'Odéon de 1824³⁰.

Mais le succès du *Robin des bois* de 1835 à l'Opéra-Comique met en évidence des questions remarquables au sujet de l'arrangement de Castil-Blaze et de sa réception à la fois dans le contexte de la Restauration et dans celui de la Monarchie de Juillet. D'une manière générale, la version de 1835 reproduisait celle de 1824 à l'Odéon. Elle comprenait néanmoins deux différences. La première était la *romance et air* « Un soir rêvant » – une traduction de « *Einst träumte meiner sel'gen Base* » – qui fut retenue dans des moutures futures des productions de l'Odéon selon le critique du *Ménestrel* dans les années 1820, mais qui fut coupée dans le livret. Elle fut par conséquent omise de la production de l'Opéra-Comique en 1835. À l'inverse, l'Opéra-Comique supprima aussi le duo « Non, plus d'alarmes » qui avait figuré dans l'acte II de *Robin des bois* mais avait été pris à l'origine dans *Euryanthe*. Le critique anonyme du *Ménestrel* donna un point de vue assez peu positif de ces deux décisions :

Nous regrettons que la ballade du 3^e acte... que l'Odéon n'a pas négligée il y a dix ans, ait été supprimée dans l'arrangement nouveau de la partition. On nous a aussi privé du charmant duo entre les deux amants, « Non, plus

²⁹ Pour un exposé complet des détails et du contexte de l'*Euriante* de Weber-Blaze en 1831, voir Mark EVERIST, « Translating Weber's *Euryanthe*: German Romanticism at the Dawn of French Grand Opéra », *Revue de Musicologie*, 87 (2001), p. 67-105.

³⁰ Corinne SCHNEIDER, *Le Weber français du Théâtre-Lyrique : enjeux et modalités de la réception de l'opéra allemand traduit sous le Second Empire*, thèse de doctorat, université François-Rabelais, Tours, 2002, p. 229-231.

d'alarmes ! » qui trouvait parfaitement sa place dans *Robin des bois*, bien qu'il ait été emprunté à la partition d'*Euryanthe*³¹.

Cette citation suggère deux choses : premièrement, que la modification de la partition de *Der Freischütz* constituait un processus qui se poursuivit tout au long de la vie de Castil-Blaze, incluant des changements supplémentaires à chaque nouvelle production de l'opéra. Deuxièmement, que – contrairement au point de vue de Berlioz – les modifications apportées par Castil-Blaze à l'œuvre en 1824 étaient plus ou moins approuvées explicitement par les critiques et implicitement à la fois par le public de l'Odéon et celui de l'Opéra-Comique. Autrement dit, les affirmations de Castil-Blaze au sujet de la nature essentielle de ces changements s'avérèrent presque totalement exactes. Et si nous regardons la production de *Robin des bois* au Théâtre-Lyrique vingt ans plus tard, nous constatons que ce point de vue s'y inscrivait plus clairement encore³².

Peut-être l'arrangement que Berlioz réalisa de *Der Freischütz* a été davantage commenté que bien d'autres aspects de la réception de Weber dans la France du dix-neuvième siècle. Et cela sans doute à cause de l'*imprimatur* de Berlioz en tant qu'auteur plutôt qu'à cause de l'impact de son arrangement. *Le Freyschütz* bénéficia de 78 représentations entre 1841 et 1853, à comparer aux 60 de *Robin des bois* à l'Opéra-Comique en 1835, aux centaines de *Robin des bois* à l'Odéon dans les années 1820, et aux 150 de *Robin des bois* au Théâtre-Lyrique entre 1855 et 1866 avant la première de la production du Trianon-Gautier.

Et l'arrangement de Berlioz fut particulièrement privilégié pour d'autres raisons que celles liées à son statut d'auteur. Au moment d'une reprise de l'arrangement du *Freischütz* par Berlioz à l'Opéra-Comique en avril 2012, le site web de l'Opéra-Comique décrit ainsi son travail :

L'intégrité de son travail, accepté après mûre réflexion, éclaire la familiarité de Weber avec notre répertoire d'opéra-comique ainsi que l'extraordinaire postérité de son œuvre en France³³.

Cela est faux à plusieurs chefs. Comme je l'ai déjà suggéré, les diverses productions du *Robin des bois* de Castil-Blaze furent probablement bien plus significatives sur les deux points abordés par cette citation. De plus, le site web perpétue une opinion totalement trompeuse sur l'arrangement de Berlioz de *Der Freischütz*, qui suggère l'idée d'une prétendue supériorité quasi-morale de Berlioz sur Castil-Blaze quand il soutient que Berlioz fit preuve d'« un respect sourcilieux guère encore de mise ». En réalité, les deux arrangements avaient des

³¹ *Le Ménestrel*, 25 janvier 1835.

³² SCHNEIDER, *Le Weber français*, p. 255-258

³³ <http://www.opera-comique.com>.

visées similaires : harmoniser le *romantische Oper* de Weber avec les impératifs institutionnels et esthétiques qui prévalaient à Paris. 1824 – et son intérêt pour le romantisme de Sir Walter Scott par exemple – proposait un contexte très différent de 1841, et l'Odéon durant la Restauration offrait un enjeu institutionnel très différent de celui de l'Académie royale de musique pendant la Monarchie de Juillet. Mais les pressions étaient de même nature : quand Castil-Blaze devait transposer l'action de Bohème vers le Yorkshire et ajouter un duo d'amour issu d'un autre opéra, Berlioz dut insérer des récitatifs et adapter certaines autres musiques de Weber pour la partition de ballet qu'il écrivit. Il est difficile de se défaire de l'idée que, en termes de doubles standards auxquels furent contraints Berlioz et Castil-Blaze, une bonne partie des pistes et indices est au mieux ignorée, ou, au pire, fait l'objet de parti pris. Nul part ailleurs que dans les ajouts de Berlioz au *Freyschütz* dans la *New Berlioz Edition* ne voit-on plus clairement la conformation à ce double standard³⁴.

Il y a un autre aspect important à l'aune duquel l'arrangement Berlioz-Weber doit être compris, qui le démarque du *Robin des bois* et des autres arrangements de *Der Freischütz*. L'arrangement de *Der Freischütz* par Berlioz ne constituait pas un travail analogue à celui des *Huguenots*, de *La Juive* ou de quelque autre *grand opéra* en cinq actes sur des sujets historiques qui abondaient sur la scène de l'Académie royale de musique à l'époque de la monarchie de Juillet. *Le Freyschütz* souscrit clairement et pleinement au genre du *petit opéra* qui s'avéra essentiel dans le soutien au répertoire de l'Académie royale de musique tout au long du dix-neuvième siècle³⁵. Le *petit opéra* était un genre d'œuvre en deux actes spécialement conçu pour accompagner le ballet pour un soir, ce qu'il était impossible de faire avec le *grand opéra* et ses très grandes dimensions. Les œuvres-clefs étaient le fait de Rossini avec *Le Comte Ory* et d'Auber avec *Le Philtre*, et ils engendrèrent un répertoire important d'opéras en deux actes qui caractérisait l'Académie royale de musique tant sous la monarchie de Juillet que durant le Second Empire. Ce répertoire se présente ainsi :

³⁴ Ian RUMBOLD (dir.), *Arrangements of Works by Other Composers (II), Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works 22b*, Kassel : Bärenreiter, 2004.

³⁵ Mark EVERIST, « *Grand Opéra – Petit Opéra: Parisian Opera and Ballet from the Restoration to the Second Empire* », *19th-Century Music*, 33 (2010), p. 195-231.

Compositeur	Librettiste	<i>Petit opéra</i>	Production étrangère	Date	Actes
Gioachino Rossini	Eugène Scribe et Charles-Gaspard Delestre-Poirson	<i>Le Comte Ory</i>		1828	2
Daniel-François-Esprit Auber	Eugène Scribe	<i>Le Dieu et la bayadère</i>		1830	2
D.-F.-E. Auber	Eugène Scribe	<i>Le Philtre</i>		1831	2
Marco Aurelio, comte Marliani	Eugène Scribe	<i>La Xacarilla</i>		1839	1
Ambroise Thomas	Eugène Scribe	<i>Le Comte de Carmagnola</i>		1841	2
Carl-Maria von Weber, arr. d'Hector Berlioz	Friedrich Kind, arr. d'Émilien Pacini et Berlioz		<i>Le Freyschütz (Der Freischütz)</i>	1841	3
Fromental Halévy	Théodore Anne	<i>Le Guérillero</i>		1842	2
Pierre-Louis-Philippe Dietsch	Paul Foucher et Bénédic-Henry Révoil	<i>Le Vaisseau fantôme</i>		1842	2
Fromental Halévy	Jules-Henry Vernoy de Saint-Georges	<i>Le Lazzarone</i>		1844	2
Gaetano Donizetti	Salvadore Cammarano, arr. Alphonse Royer et Gustave Vaëz		<i>Lucie de Lammermoor (Lucia di Lammermoor)</i>	1846	4

Art lyrique et transferts culturels. Avril 2011.
 Mark EVERIST, « Castil-Blaze et la réception de Weber, 1824-1857. »

Friedrich Adolf Ferdinand Freiherr von Flotow	Jules-Henry Vernoy de Saint- Georges	<i>L'Âme en peine</i>	1846	2
Adolphe Adam	Hippolyte Lucas	<i>La Bouquetière</i>	1847	1
François Benoist	Germain Delavigne	<i>L'Apparition</i>	1848	2

Tableau 4. Le *petit opéra* pendant la Restauration et la monarchie de Juillet

Deux œuvres étrangères fonctionnaient comme de *petits opéras*, de la même façon exactement que *Le Comte Ory*, *Le Philtre* et d'autres segments du répertoire : la traduction de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et l'arrangement de Berlioz de *Der Freischütz*. Ironiquement, l'arrangement de Berlioz de *Der Freischütz* subit exactement le même sort que *Benvenuto Cellini* trois ans auparavant – avant que Berlioz ne retire son œuvre, elle avait été réquisitionnée par la direction de l'Académie royale de musique pour accompagner les ballets *La Gipsy* et *Le Diable boiteux*. *Le Freyschütz* fut utilisé exactement de la même manière. Après une session de seulement douze représentations ou il fut donné seul – rien que de plus normal pour un *petit opéra* – il fut couplé avec *Giselle*, *La Tarentule*, *La Peri*, *La Sylphide*, *Lady Henriette*, *Eucharis*, *Les Danseuses*, *Le Diable à quatre* – dans tous les cas avant 1850. Une fois encore, cette relation symbiotique avec le ballet qui caractérisait l'histoire du *Freyschütz* signifie que, quel que soit l'impact qu'on prête à cette œuvre, il doit être saisi dans une comparaison avec *Robin des bois* qui fut toujours considéré comme un opéra indépendant.

Il était inévitable que les recensions de l'arrangement de 1841 de Berlioz fussent sujettes à des comparaisons entre sa version et le *Robin des bois* de Castil-Blaze. Henri Blanchard attira l'attention, dans son compte rendu de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, sur le débat littéraire entre ceux qui trouvaient de plus grandes qualités au livret de *Robin des bois* qu'à la traduction de Pacini :

Nous avons vu bon nombre de ces auditeurs, nous pourrions plus justement dire de ces lecteurs, tout préoccupés du libretto, le suivre scrupuleusement en laissant passer inaperçus les trésors d'harmonie de Weber, et déclarer que le *poème* de M. Sauvage (*Robin des bois*) était plus amusant que celui de M. Pacini (*le Freischütz*).

Sans prendre parti dans cette haute question littéraire, nous pensons que celle qui a été controversée dans cette feuille, à savoir si des récitatifs ajustés à la partition de Weber ne nuiraient point à son ouvrage, a été victorieusement résolue par M. Berlioz. En homme de goût, en compositeur exercé, il a mis la couleur, la juste étendue, la mesure scénique que demandait le travail délicat qu'il s'était imposé. Et à propos de l'arrangeur intelligent qui, lapidaire habile, joaillier adroit, a su monter, entourer les perles et les diamants de Weber de filigranes élégants, et les faire scintiller de tous leurs feux harmonieux, nous citerons un fait qui démontrera que la demande de Champfort rappelé plus haut n'était pas trop impertinente.

Voulant éprouver à quel degré l'un de ces individus, dont s'enquiert le dit Champfort pour former un public, avait en lui le sentiment, le goût et le respect des belles choses en musique, nous avons demandé à l'un de nos voisins avec un ton de bonhomie et de simplicité nuancées d'ironie qu'il n'a

pas comprise, si Berlioz avait refait l'ouverture, à quoi l'individu en question nous a répondu : je ne sais... je crois que oui (HISTORIQUE). Conçoit-on tout ce qu'il y a de sacrilège dans cette réponse presque affirmative, bien que mêlée d'un peu d'hésitation ! Alors cessant de parler à notre homme de ce qui allait se passer, nous nous sommes occupé avec lui de tout autre chose, du concert européens, par exemple, de la pêche de la morue, que sais-je ?...³⁶

et Eugène Ponchard – dans *Le Ménestrel* – reconnut l'habileté de Pacini tout en notant aussi qu'« aujourd'hui que l'on saisit mieux les diverses nuances qui séparent nos mœurs des habitudes germaniques, on serait presque tenté d'accorder un bill d'indemnité au poème de *Robin des bois*³⁷ ». De la même manière, bien qu'on estimât que les récitatifs de Berlioz ralentissaient quelque peu l'action, les deux critiques lui surent gré d'avoir agi, pour reprendre les mots de Ponchard « avec la plus louable abnégation. Il a cherché à se rapprocher du style et du coloris de la musique allemande, sans viser à l'effet, sans aucune arrière-pensée de surrogation excentrique³⁸ ». Les amis de Berlioz se rallièrent à lui, et Théophile Gautier lut l'introduction de Pacini et Berlioz au livret imprimé, la prit pour argent comptant et paraphrasa simplement le point de vue de Berlioz selon lequel « on ne doit toucher le génie qu'avec des mains respectueuses comme le prêtre quand il tient l'hostie. Chaque note est sacrée, et les paroles qui ont éveillé l'inspiration du maître ne doivent pas être changées à la légère³⁹ ». Ces sentiments étaient sans doute prévisibles pour quelqu'un dont le ballet *Giselle* était programmé dans la même institution treize jours plus tard, et son compte rendu, sans guère de surprise, ne remit en cause aucune des assertions des deux arrangeurs. Les détracteurs de Berlioz étaient mieux préparés et avaient de meilleurs arguments. Blaze de Bury – mais rappelez-vous qu'il est le fils de Castil-Blaze – écrit que :

Avec quelle complaisance [Berlioz] se laisse aller à sa fantaisie, ne trouvant jamais l'espace assez vaste entre deux morceaux pour étaler tout à son aise sa traînante et fastidieuse mélodie, entourant cette musique vive et saisissante des liens de sa pensée confuse, fatiguant l'auditoire, écrasant les chanteurs, et jetant un manteau de plomb sur cette fantastique et merveilleuse conception⁴⁰ !

C'est un tout petit fragment d'un compte rendu bien plus long, mais pas moins hostile. Il est néanmoins aimable en comparaison de celui publié dans *La France*

³⁶ *La Revue et Gazette musicale de Paris*, 13 juin 1841.

³⁷ *Le Ménestrel*, 13 juin 1841.

³⁸ Même référence.

³⁹ *La Presse*, 15 juin 1841.

⁴⁰ *La Revue des deux mondes*, 15 juin 1841.

musicale sous le pseudonyme B[aron] de Grimm. Son attitude envers les mérites respectifs du *Robin des Bois* de Castil-Blaze et du *Freyschütz* de Berlioz est sans équivoque :

La soirée de lundi n'a servi qu'à convaincre un grand nombre de personnes qui, du reste, s'en doutaient depuis longtemps, que M. Castil-Blaze était un homme plein d'esprit et de goût, qui avait parfaitement compris que ce qui était un chef-d'œuvre pour des Allemands, pourrait très bien ne pas l'être pour des Français, et qu'on pouvait, à l'aide de certaines modifications, rehausser encore le mérite d'un ouvrage. En effet, pas une des beautés du *Freyschutz* n'avait été omise dans le *Robin-des-bois*, bien de longueurs avaient disparu..., la pièce avait été rendue intelligible, et toutes les transpositions de morceaux avaient été faites de la manière la plus heureuse⁴¹.

Le critique n'en finit plus de louer tout ce qui vient de *Robin des bois*, et de décrier la moindre partie de l'arrangement du *Der Freischütz* de Berlioz.

À la lumière d'une telle critique, il n'est guère surprenant que Berlioz lui-même ait écrit un long article dans son *feuilleton* du *Journal des débats*, prolix en autocongratulation et concis en matière d'opinion critique⁴². Les revendications d'intégrité et les intentions du compositeur sont réitérées ici, de même que la répétition des vains efforts de Berlioz pour rencontrer Weber en 1826. Il est cependant instructif de remettre l'article de Berlioz dans la perspective du texte de Castil-Blaze – les deux figuraient bien sûr dans le *Journal des débats* ; les deux articles agissent comme des *apologiae* dans leurs tentatives respectives pour naturaliser l'opéra de Weber⁴³.

L'arrangement réalisé par Berlioz de *Der Freischütz* fut donné comme un *petit opéra* jusqu'en 1853, et on ne devait plus le réentendre au Théâtre national de l'opéra – comme il s'appelait alors – avant 1870. Presque immédiatement après la première – en 1841 – de l'arrangement que fit Berlioz de *Der Freischütz* à l'Académie royale de musique, une nouvelle troupe de passage séjourna à Paris pour une saison désastreuse pourtant destinée à reproduire le succès de celle de Röckel dix ans plus tôt. Parallèlement aux versions allemandes d'*Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride* de Gluck, de *La Vestale* de Spontini, des *Nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte* et *Don Giovanni*, le directeur Auguste Schumann prévoyait d'inclure des représentations de *Fidelio*, *Der Freischütz* et *Euryanthe* aussi bien que des œuvres plus récentes, comme *Hans Heiling* et *Der Templer*

⁴¹ *La France musicale*, 13 juin 1841.

⁴² *Le Journal des débats*, 13 juin 1841.

⁴³ L'article de Castil-Blaze sur son propre arrangement du *Freischütz* se trouve dans le *Journal des débats* du 28 septembre 1824.

und die Jüdin de Marschner, *Libussa* et *Das Nachtlager von Grenada* de Conradin Kreutzer, *Des Adlers Horst* de Franz Gläsner, et *Hans Sachs* et *Zar und Zimmermann* de Lortzing⁴⁴.

Les projets décrits par Castil-Blaze ne purent guère se réaliser, et omirent en outre spectaculairement l'une des œuvres les plus importantes du répertoire de la troupe de Schumann, la *Jessonda* de Spohr. La saison du Théâtre allemand dura à peine plus de deux semaines :

Date	Compositeur	Ouvrage
23 avril 1842	Weber	<i>Der Freischütz</i>
26 avril 1842	Weber	<i>Der Freischütz</i>
28 avril 1842	Spohr	<i>Jessonda</i>
30 avril 1842	Spohr	<i>Jessonda</i>
3 mai 1842	Kreutzer	<i>Das Nachtlager von Granada</i>
	Mozart	<i>Don Juan</i> (acte I)
5 mai 1842	Kreutzer	<i>Das Nachtlager von Granada</i>
7 mai 1842		
10 mai 1842		
12 mai 1842	Kreutzer	<i>Das Nachtlager von Granada</i> et [<i>Fidelio</i>]
	Weber	<i>Preciosa</i>
	?Beethoven	<i>Fidelio</i>
14 mai 1842	Kreutzer	<i>Das Nachtlager von Granada</i>

Tableau 5. La saison d'opéra allemand de Georg Schumann en avril-mai 1842

Il semble probable que le Ministre de l'Intérieur ait fait interrompre les représentations prévues pour les deux *Iphigénie* de Gluck parce que les deux œuvres étaient destinées à faire partie du répertoire de l'Académie royale de musique, bien qu'il ait en revanche apparemment laissé accidentellement passer les projets de représentation de *La Vestale* de Spontini. Il paraît probable, en

⁴⁴ CASTIL-BLAZE, « Théâtre Allemand de Paris », *La France musicale*, 10 avril 1842. Voir également F-Pan [F²¹ 1116 pour *Die Vestalin*.

outre, que la représentation de *Preciosa* de Weber, prévue pour le 12 mai 1842, ait été remplacée par une exécution bâclée de *Fidelio*⁴⁵.

La troupe de Schumann rencontra de nombreuses difficultés durant son séjour parisien en avril et mai 1842 : Castil-Blaze évoqua un manque d'artistes de premier ordre ainsi que le coût élevé de la location de la salle Favart⁴⁶. Les affaires de la compagnie s'effondrèrent en mai, et le gouvernement français et ses citoyens furent confrontés à un double problème : soutenir financièrement la troupe et renvoyer ses membres dans les diverses régions d'Allemagne d'où ils étaient originaires⁴⁷.

Après le succès équivoque de la série de représentations de l'arrangement de Berlioz à l'Académie royale de musique et l'échec total de l'initiative de Schumann, *Der Freischütz* et Castil-Blaze revinrent triomphalement au Théâtre-Lyrique. Comme l'Odéon, le théâtre de la Renaissance et d'autres maisons d'opéra éphémères, le Théâtre-Lyrique fut autorisé à monter des productions d'opéras étrangers en traduction française, et Mozart, Rossini, Verdi et Wagner y firent leur entrée durant le Second Empire⁴⁸. Weber était un élément important dans ce répertoire, et la production de *Der Freischütz* au Théâtre-Lyrique en janvier 1855 constitua la première des cinq productions dédiées aux œuvres du compositeur durant les quatre années à venir. Compte tenu de la nature du répertoire du Théâtre-Lyrique, il était impossible de recourir à l'arrangement de Berlioz, puisque le dialogue parlé était *de rigueur* à ce moment-là dans l'histoire de cette maison d'opéra. Inévitablement peut-être, le Théâtre-Lyrique revint au *Robin des bois* de Castil-Blaze pour sa production.

Robin des bois au Théâtre-Lyrique en 1855 reprit l'arrangement de base de Castil-Blaze et n'apporta que très peu de changements ; Corinne Schneider a pleinement rendu compte de ces changements dans sa thèse de 2002⁴⁹. L'action retourna du Yorkshire en Bohême, mais les noms des personnages restèrent les mêmes. La plupart des séquences musicales restèrent identiques malgré de petites modifications apportées à l'orchestration ; certaines sections de dialogue furent réintégrées et il y eut quelques légers ajustements musicaux. La modification la plus frappante figura à la fin de l'opéra, où le Théâtre-Lyrique s'arrangea pour effectuer un compromis entre la partition originale de Weber et

⁴⁵ CASTIL-BLAZE, « Théâtre Allemand : Fidelio, Natchlager von Granada [*sic*], Une nuit à Grenade », *La France musicale*, 29 mai 1842.

⁴⁶ CASTIL-BLAZE, « Une Nuit à Grenade », *La France musicale*, 8 mai 1842.

⁴⁷ Ces événements tragiques sont relatés de façon extrêmement détaillée dans F-Pan [F²¹ 1116].

⁴⁸ Le texte de référence sur le Théâtre-Lyrique demeure Thomas JOSEPH, *Second Empire Opera: The Théâtre Lyrique, Paris, 1851-1870*, London – New York : Calder – Riverrun, 1981.

⁴⁹ SCHNEIDER, *Le Weber français*, p. 232-240.

l'arrangement de Castil-Blaze. Le duo, comme cela avait été le cas en 1835, fut omis et cette omission fut reçue avec la même incompréhension. La production dura huit ans avec seulement deux ou trois coupures. Après une pause de trois ans, le Théâtre-Lyrique renoua avec ses représentations de *Der Freischütz* en 1866, avec une nouvelle traduction de Gautier et Trianon qui n'a rien de commun avec celle de Castil-Blaze.

En même temps que *Der Freischütz*, *Oberon* et *Euryanthe* furent joués à l'Odéon, à l'Opéra-Comique, à l'Académie royale de musique et au Théâtre-Lyrique, les grandes lignes du même répertoire étaient données assez régulièrement à la Société des concerts du Conservatoire⁵⁰. Dès la seconde année de son ouverture, la société donna entre une et cinq œuvres de Weber par an. Le répertoire était constitué des ouvertures des trois opéras connus grâce à diverses maisons d'opéra, et aussi des airs et chœurs issus de ces mêmes œuvres. En seulement deux occasions très ponctuelles, un ensemble plus conséquent fut joué : en 1842 et 1843, le finale d'*Euryanthe* fut donné dans son intégralité (voir le tableau 6, ci-dessous).

⁵⁰ L'ouvrage de référence concernant l'histoire de la Société des Concerts du Conservatoire est D. Kern HOLOMAN, *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828-1967*, Berkeley : University of California Press, 2004 ; le site web qui l'accompagne propose des fac-similés des programmes de tous les organismes de concert (<http://hector.ucdavis.edu/sdc/>).

Les colloques de l'Opéra Comique
Art lyrique et transferts culturels. Avril 2011
 sous la direction d'Alexandre DRATWICKI et Agnès TERRIER

Date	Répertoire		d'Oberon
29 mars 1829	Ouverture d' <i>Oberon</i> ; chœur	15 avril 1832	Chœur des chasseurs, avec seize cors soli ; air de <i>Robin des bois</i>
26 avril 1829	Ouverture d' <i>Oberon</i>		
3 mai 1829	Chœur	17 février 1833	Air de <i>Robin des bois</i> ; ouverture nouvelle [<i>Oberon</i>]
21 février 1830	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ; chœur des chasseurs	3 mars 1833	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>
21 mars 1830	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ; air de <i>Robin des bois</i> ; Ouverture d' <i>Euryanthe</i>	28 avril 1833	Chœur d' <i>Euryanthe</i>
		26 janvier 1834	Ouverture de <i>Robin des bois</i>
4 avril 1830	Ouverture de <i>Robin des bois</i>	23 février 1834	Ouverture d' <i>Oberon</i>
9 avril 1830	Ouverture d' <i>Oberon</i>	9 mars 1834	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>
30 mai 1830	Chœur des chasseurs de <i>La Forêt de Sénart</i> [« Die Thale dampfen » d' <i>Euryanthe</i>]	23 mars 1834	Ouverture d' <i>Oberon</i>
		6 avril 1834	Chœur d' <i>Euryanthe</i>
30 janvier 1831	Air de <i>Robin des bois</i> ; chœur d' <i>Euryanthe</i> ; ouverture d' <i>Oberon</i>	1 ^{er} février 1835	Ouverture d' <i>Oberon</i>
		1 ^{er} mars 1835	Chœur des chasseurs ; ouverture d' <i>Euryanthe</i>
13 février 1831	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>	15 mars 1835	Chœur d' <i>Euryanthe</i> , « Affranchissons notre patrie »
13 mars 1831	Ouverture de <i>Robin des bois</i>	17 avril 1835	Ouverture d' <i>Oberon</i> ; concerto de piano (Liszt)
4 mars 1832	Chœur		
1 ^{er} avril 1832	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ; ouverture	20 mars 1836	Air de <i>Freyschütz</i>
		10 avril 1836	Chœur des

	chasseurs d' <i>Euryanthe</i> ;	1840	« Affranchissons notre patrie »
	ouverture d' <i>Oberon</i>	7 mars 1841	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>
15 janvier 1837	Ouverture d' <i>Oberon</i>	18 avril 1841	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ,
5 mars 1837	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>		« Affranchissons notre patrie »
16 avril 1837	Ouverture de <i>Robin des bois</i>	9 janvier 1842	Ouverture d' <i>Oberon</i>
23 avril 1837	Ouverture de <i>Robin des bois</i> (redemandée)	21 mars 1842	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>
25 mars 1838	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>	10 avril 1842	Air d' <i>Oberon</i> ; air et final d' <i>Euryanthe</i>
13 janvier 1839	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>	26 mars 1843	Final d' <i>Euryanthe</i>
24 février 1839	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ,	14 avril 1843	Ouverture d' <i>Oberon</i>
	« Affranchissons notre patrie »	23 avril 1843	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>
31 mars 1839	Air de <i>Robin des bois</i>	11 février 1844	Chœur des chasseurs d' <i>Euryanthe</i>
7 avril 1839	Ouverture d' <i>Oberon</i>	25 février 1844	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ,
21 avril 1839	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ,		« Affranchissons notre patrie »
	« Affranchissons notre patrie »	14 avril 1844	Ouverture d' <i>Oberon</i>
8 mars 1840	Air d' <i>Euryanthe</i>	23 mars 1845	Ouverture d' <i>Oberon</i>
22 mars 1840	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>	30 mars 1845	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>
26 avril 1840	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ,	5 avril 1845	Ouverture d' <i>Oberon</i>
	« Affranchissons notre patrie » ;		
	ouverture d' <i>Oberon</i>	6 janvier 1846	Ouverture d' <i>Oberon</i>
20 décembre	Chœur d' <i>Euryanthe</i> ,	10 avril 1846	Ouverture d' <i>Oberon</i>

17 janvier 1847	Ouverture du <i>Freyschutz</i>	11 avril 1847	Chœur des chasseurs d' <i>Euryanthe</i>
31 janvier 1847	Ouverture d' <i>Euryanthe</i>		
14 mars 1847	Ouverture d' <i>Oberon</i>		

Tableau 6. Weber à la Société des Concerts du Conservatoire de 1829 à 1847

La relation entre les œuvres données à la Société des concerts du Conservatoire et dans les maisons d'opéra fut – à une importante exception près – essentiellement statique : les productions de la troupe allemande en 1829-1831 ou d'*Euryanthe* à l'Académie royale de musique en 1831 n'eurent pas un impact significatif sur la programmation de la Société des concerts du Conservatoire. Mais la production de 1841 de *Der Freischütz* à l'Académie royale de musique eut un effet remarquable sur la fortune de l'œuvre dans la salle de concert du Conservatoire. Tandis que les arias – habituellement l'air d'Agathe à l'acte II – et l'ouverture figuraient régulièrement pendant les années 1830 à la Société des concerts du Conservatoire, aucun extrait de *Der Freischütz* ne fut donné à partir de 1840.

Il est tentant de tirer des conclusions concernant l'impact de la production de 1841 sur la programmation de la Société des concerts du Conservatoire. On pourrait affirmer que, aussi longtemps que *Der Freischütz* fut à l'affiche de l'Académie royale de musique, la société ne se sentit aucune obligation ou ne vit aucun intérêt à reproduire les représentations au Conservatoire. Un tel point de vue est étayé par le fait que la première interprétation de l'ouverture de *Der Freischütz* dans les années 1840 advint en 1847, au moment même où l'œuvre disparut de l'affiche de l'Académie royale de musique. D'autre part, il n'y a pas d'autres indices de ce lien de cause à effet durant la tradition des interprétations de Weber à partir de l'inauguration des sessions de concert de la société en 1829.

Une exception au répertoire opératique de Weber au Conservatoire fut la venue exceptionnelle de Liszt le 17 avril 1835, où il joua l'un des deux concertos pour piano. Les autres œuvres de Weber pour clavier constituèrent un substrat important pour le nombre croissant de pianistes en visite dans la capitale à partir des années 1830. Mais ce fut, plutôt que des sonates ou des pièces similaires, le *Konzertstück* op. 79 en *fa* mineur et le *Aufforderung zum Tanze* op. 65 qui devaient jouer un rôle important dans l'arrangement que Berlioz réalisa de *Der Freischütz* en 1841.

Castil-Blaze et Weber : mots et musique

Depuis sa toute première implication avec *Robin des bois* en décembre 1824 jusqu'à son compte-rendu de la production de 1835 à l'Opéra-Comique, Castil-Blaze se consacra à Weber et à *Der Freischütz* en particulier dans ses écrits journalistiques. Ses 14 articles figurent sur cette liste :

Publication	Date
<i>Journal des débats</i>	1 ^{er} décembre 1824
<i>Journal des débats</i>	28 décembre 1824
<i>Journal des débats</i>	18 juin 1826
<i>Journal des débats</i>	25 mai 1829
<i>Journal des débats</i>	19 avril 1830
<i>Journal des débats</i>	8 mai 1830
<i>Journal des débats</i>	13 mai 1830
<i>Journal des débats</i>	27 mai 1830
<i>Journal des débats</i>	10 mai 1831
<i>Journal des débats</i>	18 mai 1831
<i>Journal des débats</i>	25 mai 1831
<i>Journal des débats</i>	16 juin 1831
<i>Journal des débats</i>	21 juin 1831
<i>Revue de Paris</i>	13 (1835), p. 263-267
<i>La France musicale</i>	10 avril 1842
<i>La France musicale</i>	1 mai 1842

Tableau 7. Castil-Blaze : écrits consacrés à Weber de 1824 à 1842

Les différentes étapes du travail de Castil-Blaze sur Weber commencent avec la première de *Robin des bois* en 1824, connaissent un répit avec la mort de Weber en 1826, se concentrent sur les trois saisons de ce qu'on appelle le Théâtre allemand dirigé par Röckel en 1829-1831, et se concluent avec la production de 1835 à l'Opéra-Comique. La lacune la plus évidente est le compte rendu de Castil-Blaze sur l'arrangement Berlioz-Weber de 1841, et pour le moment ce texte demeure non identifié. Le point de vue de Castil-Blaze sur Weber peut être résumé en trois points : les origines de *Der Freischütz*, le texte de *Robin des bois* et la position de *Der Freischütz* dans l'œuvre de Weber. En revanche, il nous

reste deux articles dans *La France musicale* sur les représentations de la troupe d'Auguste Schneider en 1842.

Castil-Blaze, comme beaucoup de ses collègues journalistes, était toujours curieux des origines ou des précédents d'une nouvelle œuvre dans le répertoire français. Il dessine ici un parallèle entre *Der Freischütz* et l'*Alcindor* de Dézède de 1787 :

En attendant les productions justement admirées des maîtres de l'École allemande, nous devons éprouver une grande satisfaction en reconnoissant que les bons opéras français ont été l'objet de leurs études approfondies. La coupe de leurs morceaux est devenue plus scénique, et leurs effets musicaux plus dramatiques, depuis qu'ils ont pu consulter nos belles partitions... Weber lui-même l'auteur de *Freischütz*, avoit livré à ses ménétriers de village la marche triomphale de notre *Alcindor*⁵¹.

Et bien que le *Don Giovanni* de Mozart fût encore éloigné de sa première à l'opéra de Paris en 1834, il était déjà suffisamment connu pour que Castil-Blaze l'invoque comme arrière-plan de *Der Freischütz*.

Le poème de *Freischütz* est extravagant; tant mieux, si les situations musicales, les contrastes piquans, les effets sublimes et variés qu'il renferme sont une conséquence de cette extravagance. Lopez de Vega, Molière, pour se conformer à une vieille tradition populaire, ont fait parler et marcher une statue, et cette scène, qui n'avoit alors de remarquable que son absurdité a fourni le sujet du chef-d'œuvre de l'esprit humain dans la composition dramatique. Retenez le commandeur sur son coursier, fixez-le sur son piédestal ainsi que la raison le commande, et le duo sérieux et comique « O statua gentilissima ! » cessera d'exister, on sera même forcé de renoncer au dernier finale de *Don Juan*⁵².

Castil-Blaze est ici en train de créer un contexte convenant à l'extravagance de *Der Freischütz* au sein d'un réseau d'œuvres incontestables à Paris même en 1824, et en faisant cela, il installe la discussion sur la difficulté de *Der Freischütz* ou *Robin des bois*, ainsi que l'importance de sa « naturalisation » sur la scène française.

Au tout début de son travail sur *Robin des bois*, Castil-Blaze avait clairement établi que sa « naturalisation » était nécessaire :

L'expérience a déjà prouvé que les drames et les opéras allemands ne pouvaient être naturalisés en France sans avoir été rectifiés et ramenés à nos

⁵¹ *Journal des débats*, 28 décembre 1824.

⁵² Même référence.

mœurs théâtrales si opposées aux licences romantiques des Schiller et des Kind⁵³.

Et dans son compte-rendu sur la production de *Der Freischütz* par Röckel en 1830, il revint à la charge sur le même thème :

Les arrangeurs de *Robin des Bois* avaient reproduit la musique de Weber avec fidélité, sauf quelques suppressions, que nos usages dramatiques firent juger nécessaires⁵⁴,

en faisant bien sûr référence à sa propre production.

La nature étrangère de *Der Freischütz* est fondamentale pour expliquer sa « naturalisation », et pour expliquer cela, Castil-Blaze développe un vocabulaire de « l'autre » pour décrire la musique de Weber, et de *Der Freischütz* particulièrement. Ainsi, au milieu d'assertions habituelles avançant que la musique de Weber est « aussi brillant que grandiose », on trouve des références afférentes à l'« extravagant » et au « bizarre ». Et dans son évocation du « bizarre », Castil-Blaze en revient à Mozart et *Don Giovanni* : « La musique en est vigoureuse et pleine d'originalité; le sujet bizarre offre, comme celui de *Don Juan*, une infinité de contraste bien précieux pour les effets musicaux⁵⁵ ». Et, camouflé derrière ces commentaires, on trouve la synonymie entre les termes de « bizarre » ou « extravagant », et la musique allemande de toute sorte qu'elle fût. Le commentaire de Castil-Blaze sur Weber est caractérisé par un dialogue autoréférentiel sur les ressemblances et les différences entre *Robin des bois* et l'original de 1821 de *Der Freischütz*. Dans son compte-rendu sur la production de *Der Freischütz* par Röckel en 1829, Castil-Blaze entreprend une comparaison détaillée des deux versions de la pièce. Son résumé cadre mal avec le commentaire hystérique de Berlioz :

La disposition de la pièce est à peu près la même en allemand, avec la différence que le Diable, ayant nom Samiel, se montre dix ou douze fois sur la scène et suit partout sa victime. Agathe trouve une branche de cyprès dans la boîte où elle avait placé sa couronne nuptiale, et le dénouement s'épare par l'intervention du prince hongrois Ottokar et d'un ermite qui paraissent au 3^e acte, pour en allonger inutilement le finale, puisque la pièce est terminée au moment où Gaspard tombe frappé d'un coup mortel, et que Samiel a reçu ses derniers blasphèmes⁵⁶.

⁵³ Même référence.

⁵⁴ *Journal des débats*, 25 mai 1829.

⁵⁵ *Journal des débats*, 1^{er} décembre 1824.

⁵⁶ *Journal des débats*, 25 mai 1829.

Et quand Castil-Blaze entre davantage encore dans le détail des comparaisons, il argumente en des termes remarquables :

Le chœur des chasseurs, ayant été redit à la fin de l'opéra, ne pouvait plus être joué dans l'entracte, il suffisait de présenter deux fois ce morceau favori. L'air *Un soir rêvant de ma grand'tante* [« Einst träumte meiner sel'gen Base »], avec solo de viole obligé, parut trop difficile pour une seconde femme, qui d'ailleurs avait déjà un air à chanter. Ce morceau, supprimé dans *Robin des Bois*, parut ensuite dans *la Forêt de Sénart*, ainsi que le charmant quintette à six-huit [« Doch sonst stets rein und bieder war »], qui appartenait à la partie retranchée dans le dernier finale de *Freyschütz*⁵⁷.

Là encore, il revient à l'idée que « nos usages dramatiques » exigent un certain nombre de modifications, un trope que lui et d'autres développèrent indéfiniment et assez justement durant la première moitié du XIX^e siècle. Mais quand il signale l'omission de l'aria et de l'extrait du finale, il affirme que les deux numéros étaient utilisés dans son *pasticcio La forêt de Sénart*, pouvant donc prétendre : « Ainsi, l'on peut affirmer que les personnes qui ont vu à l'Odéon *Robin des Bois* et *la Forêt de Sénart* connaissaient tout le *Freyschütz*⁵⁸ » ; une affirmation qui présuppose une connaissance des deux œuvres. La première de *La Forêt de Sénart*, eut lieu à l'Odéon en Janvier 1826, un peu plus d'un an après la première de *Robin des bois*.

Le mépris de Castil-Blaze pour le finale de l'acte III était partagé par presque tous les commentateurs, et il se loua d'avoir supprimé les rôles de l'ermite et du prince Ottokar. Ce n'était pas la question d'une durée excessive qui posait problème, et Castil-Blaze revint là encore sur sa comparaison avec *Don Giovanni*, quand il affirma que « Robin vient d'entraîner Richard dans l'abîme; tout est fini; ce n'est pas le moment de commencer une longue harangue et un sermon en trois points ». C'est exactement le même argument que celui qui fut avancé pour justifier l'abandon de la *scena ultima* de *Don Giovanni* : le drame est complet quand Don Giovanni est traîné en enfer, et il n'est pas besoin d'une fugue moralisatrice, ou même – comme le dit Castil-Blaze – « d'un sermon en trois points ».

Le commentaire général de Castil-Blaze sur Weber situe *Der Freischütz* à l'apogée de l'œuvre wébérienne, *Euryanthe* et *Oberon* marquant son déclin de compositeur :

⁵⁷ Même référence.

⁵⁸ Même référence.

Weber était à peine connu en Allemagne quand il a mis au jour le *Freyschütz* ; ce chef d'œuvre a porté son nom dans toute l'Europe. *Euriante* a marqué le déclin de cet homme de génie : *Obéron* est inférieur à *Euriante*. Weber a voulu s'ouvrir une carrière nouvelle, mais en visant sans cesse à l'originalité, il est souvent tombé dans la bizarrerie⁵⁹.

Il y a beaucoup à redire ici, et notamment sur le refus d'admettre les différences capitales de genre entre *Der Freischütz*, *Euryanthe* et *Oberon* – en réalité *Singspiel*, *grand opéra* et opéra fantaisie en anglais – ainsi que sur les pressions institutionnelles concomitantes qui engendrèrent une grande partie des défauts que Castil-Blaze trouvait, par exemple, à *Oberon*.

En conclusion, Castil-Blaze fut un acteur important et intelligent dans l'importation de l'opéra italien et surtout allemand dans les cercles du théâtre parisien ainsi que dans ceux de la province. Sa production de *Robin des bois* en 1824 mit Weber en vedette et servirait de précédent pour les productions ultérieures à l'Opéra-Comique et – malgré l'existence de l'arrangement de Berlioz – au Théâtre-Lyrique. Dans ses essais critiques, il ne fut pas seulement l'ardent défenseur des œuvres de Weber, mais aussi un interlocuteur important entre Weber et son public parisien ; son œuvre critique fut un vecteur important de la mise en valeur de son œuvre comme arrangeur de la « naturalisation » de Weber dans les cercles francophones.

© Mark EVERIST

⁵⁹ *Journal des débats*, 27 mai 1830.