

L'OPÉRA-COMIQUE AU BRÉSIL DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIXE SIÈCLE

Denise SCANDAROLLI¹

Résumé : Ce texte a pour but présenter des différents points de discussions sur la musique brésilienne, surtout la production de l'opéra français au Brésil du début du XIX siècle. La relation entre la musique française, principalement l'opéra-comique, et la musique brésilienne ouvre des grands champs d'interrogation tant sur les questions concernant la production et la réception de la musique que sur lesquelles concernant certains silences de l'historiographie musicale brésilienne. Ainsi, ce texte vise mettre en évidence les relations entre la musique et la culture à partir des observations sur la production du théâtre d'opéra français au Brésil.

Mots-clés : culture, musique, histoire, opéra

Resumo : Esse texto tem como objetivo apresentar diferentes elementos de discussão sobre a música brasileira, sobretudo a produção de ópera francesa no Brasil no início do século XIX. A relação entre a música francesa, principalmente a ópera-cômica, e a música brasileira abre um grande campo de interrogação tanto sobre as questões relativas à produção e à recepção da música quanto sobre àquelas relativas a certos silêncios da historiografia musical brasileira. Dessa forma, esse texto busca evidenciar as relações entre música e cultura a partir de observações sobre a produção do teatro de ópera francesa no Brasil.

Palavras-chave : cultura, música, história, ópera.

INTRODUCTION

Si de multiples aspects de la musique française au Brésil méritent d'être étudiés, l'opéra-comique joue un rôle particulièrement important, surtout dans la première moitié du XIXe siècle, période où la vie culturelle du nouveau siège de la cours portugaise commence officiellement à se structurer.

Néanmoins c'est la vie quotidienne de la ville du Rio de Janeiro qui souligne les relations entre la culture française et brésilienne à travers de l'admiration et l'exaltation de la France au Brésil comme exemple de comportement et de civilité aussi bien que parmi les immigrants français qui y habitaient. Ces relations sont fortifiées par les signes représentatifs de la culture, comme les arts, dans le cas de cet article, l'opéra-comique en particulier.

¹ Denise SCANDAROLLI est doctorante en Musicologie à l'Université Sorbonne (Paris IV), et en Histoire à l'Université d'état à Campinas (Unicamp) en régime de cotutelle. E-mail: denyscandarolli@yahoo.com.br.

I. LE BRÉSIL ET L'OPÉRA FRANÇAIS

Le genre « l'opéra-comique » a son début dans les représentations aux foires de Paris des spectacles théâtraux mélangés avec des vaudevilles (des chansons très connus pour le public, dont la parole était adaptée au thème abordé pour chaque pièce). Cependant les querelles entre les théâtres de la ville et aussi les concessions que l'Etat donnait à chacun d'entre eux ont créé la nécessité de stipuler les cadres des genres des œuvres qui étaient joués pour ces théâtres tels que de déterminer leurs répertoires. Dans ce contexte, l'opéra-comique devient un genre particulièrement français d'opéra, où se mélangeait des airs aux fragments parlés au contraire de la grand opéra français et de l'opéra italien où utilisaient les récitatifs entre les airs.

Plusieurs études ont été consacrées à la diffusion de l'opéra-comique hors des frontières françaises, dans les pays européens², comme sa représentation en Belgique, en Allemagne, en Autriche, au Royaume-Uni, et dans les autres pays avec quelque expressivité. Ces études montrent l'importance de la présence de ce genre français et son influence sur la musique locale, étudient la traduction des œuvres et abordent les questions musico-linguistiques concernant au changement des signes et de signification de la langue pour faire sa adaptation à la musique; ils appontent aussi la réception des livrets et la circulation des troupes, des artistes et des compositeurs.

Toutefois, malgré les tensions politiques qui marquent les relations entre les pays d'Europe aux XVIIIe et XIXe siècles, la proximité géographique entre eux donnait à une troupe la possibilité de jouer dans les pays voisins ou, pour un artiste, celle d'aller à Paris à la recherche d'une carrière à succès. Que peut-on dire en revanche à propos de l'évidente diffusion du genre de l'opéra-comique dans un pays du « nouveau monde », qui était encore colonie portugaise au début du XIXe siècle, et qui avait une population caractéristique avec un grand nombre de esclaves noirs, le Brésil?

Cette question semble étonnant vu que dans l'histoire de la musique il n'y a pas des références sur la présence et reproduction d'un genre spécifiquement français dans les théâtres brésiliennes. Pourtant, plusieurs registres et sources nous montrent fragments de la présence de la musique française au Brésil. À cette égard, comprendre le rôle de l'opéra-comique dans la vie musicale brésilienne dans la première moitié du XIXe siècle, nous y permettons trouver des autres possibilités d'histoire sur la musique et du théâtre.

Dans l'historiographie musicale, il n'existe pas d'études sur la présence de spectacles de genres français au Brésil durant cette période, ni sur la production théâtrale avant l'arrivée de la famille royale portugaise en 1808. Les études sur la musique brésilienne du XVIIIe et du début du XIXe siècle se cantonnent à la musique religieuse et à la production musicale dans les régions des mines d'or, à tel point que même la production musicale liée au théâtrale semblent presque effacées de l'histoire.

² Sur la question de la diffusion de l'opéra-comique dans les pays européens on peut citer: Bruce Alan Brown, « La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIIIe siècle », in Philippe Vendrix (dir.), *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liege, Madarga, 1992, et Corinne Pré, « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 », in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Madarga, 1992.

Cependant, les sources présentent un grand nombre d'indices de l'existence d'un univers musical plus vaste, plus riche et plus complexe que ne le montrent les études sur la musique brésilienne, un champ qui reste à peu près inexploré. À partir d'une recherche préliminaire dans ces sources documentaires et éclairée par les quelques travaux consacrés à la question³, il est possible d'établir une chronologie, brève et parfois imprécise, des voies empruntées par le théâtre au Brésil. Son imprécision découle de la divergence entre les informations livrées par les sources et par la bibliographique, concernant par exemple les dates, les noms et les faits.

Le premier théâtre brésilien a été inauguré en 1760, encore pendant la période coloniale, et son fondateur et directeur a été le Père Ventura (Boaventura Dias Lopes). Ce théâtre s'appelait *Casa de Opera*, mais il était connu comme « *Opera dos vivos* » (Opéra des vivants) parce que les représentations y étaient jouées par les artistes. Avant l'inauguration de la *Casa de Opera*, les spectacles ont été produits avec des marionnettes, sur de petites scènes improvisées.

Un nouveau théâtre a été inauguré en 1776, par le barbier Manoel Luis Ferreira, avec l'autorisation du Vice-roi de Portugal au Brésil, Luis de Vasconcelos. Le Vice-roi supervisa aussi une compagnie d'opéra sous la direction du greffier et colonel Antônio Nascentes Pinto, qui fit représenter deux traductions d'opéras italiens en portugais⁴. Hélas, il n'y a pas d'autres informations sur cette compagnie dans la bibliographie sur le sujet.

À cause de la menace d'invasion du Portugal par Napoléon, la famille royale portugaise partit au Brésil en 1808. Le déménagement de toute la cour portugaise changea profondément la vie de la colonie, car il fallait que la ville se prépare à la recevoir. Cela entraîna par exemple la création d'une presse, qui jusqu'alors était interdite, le déménagement de toute la bibliothèque royale vers le Brésil et la création de lieux de divertissement adéquats pour une cour royale, le plus important étant le Théâtre d'Opéra. Par la suite, le Théâtre «Opera Nova» du barbier Manoel Luis Ferreira fut promu à Théâtre Royal.

En 1811, le compositeur portugais Marcos Portugal fut désigné comme «Directeur Musical de la Cour» et, en 1813, un autre théâtre fut inauguré, le Théâtre «São João», par la représentation du drame lyrique *O juramento de Nunes* de Gastão Fausto da Camara et Coutinho, avec une musique de Bernardo José de Souza Queiroz.

Un peu plus de 100 ans après l'invasion française à Rio de Janeiro en 1710 et 1711, une Mission Française y est arrivée officiellement en 1816, sous la direction de l'académicien Joachim Le Breton. L'intention était de créer une Académie des Beaux Arts. Vers la même année, le groupe du duc de Luxembourg (l'Ambassadeur extraordinaire de la France à Rio de Janeiro) s'y installa également, et à sa suite le compositeur autrichien Sgismund Neukomn.

Moins de dix ans après l'arrivée de la cour portugaise, le Brésil possédait un milieu artistique organisé et officiellement structuré sur le modèle français par la Mission de J. Le Breton. La présence du «savoir-vivre» français devint central dans la vie de Rio et

³ Voir: Luís Antônio Giron, *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*, São Paulo, Edusp, 2004.

⁴ idem

dans les discours des intellectuels brésiliens. Le modèle de vie français, idéalisé à travers la littérature et les journaux par les intellectuels brésiliens, était l'exemple de civilisation que le Brésil ressentait le besoin d'atteindre. Au cours du siècle, la pensée française concourut aussi à l'élaboration du concept de l'origine du peuple brésilien, qui avait comme prémisse principale la théorie du «bon sauvage» de J. J. Rousseau⁵. Un autre exemple de valorisation de l'image de la France fut la création à Paris, en 1836, du magazine *Nitheroy*, par quelques intellectuels brésiliens du mouvement romantique qui envisageaient la construction d'un concept de nationalité brésilienne.

Vers 1830, la Corporation des musiciens (Société de la musique) fut créée par le compositeur Francisco Manoel da Silva (1834), de même que le Conservatoire Musical (1838)⁶. Le nombre de théâtres grandit et la compagnie française jouait dans le Théâtre « São Francisco », où étaient joués principalement les opéras-comiques. Néanmoins, des représentations de spectacles de marionnettes et de vaudevilles avaient toujours lieu dans la foire de « Sant'Anna ».

Même une chronologie linéaire comme celle-là présente points qui demandent investigation, comme l'existence d'un théâtre institutionnel avant l'arrivée de la famille royale et la question de l'organisation d'une compagnie d'opéra pendant la période coloniale au XVIIIe siècle. D'ailleurs, les mouvements de structuration culturelle qui ont arrivé au cours de la première moitié du XIXe siècle met en évidence la diversification de la production musicale au Brésil, surtout la production des spectacles théâtraux dont la musique était une partie fondamentale, comme les vaudevilles ou le théâtre comique français.

La facilité et la simplicité pour mettre en scène les spectacles de l'opéra-comique et des vaudevilles peuvent expliquer la présence de ces genres musicaux à Rio, mais cette interprétation des faits semble assez simpliste compte tenu du contexte général dans lequel s'épanouirent ces spectacles.

Un nombre considérable de français, surtout des commerçants et des artistes, habitait Rio au XIXe siècle. Il faut donc savoir quel était le public de ces spectacles et comment ils ont été produits pour comprendre leur signification et les différences entre les représentations en France et au Brésil, même s'il s'agissait d'un spectacle produit par les Français pour le public des Français habitant Rio de Janeiro.

Il faut considérer dont le public était constitué aussi de immigrants français, et dont ce type de spectacle était partie de sa culture et de son quotidien, puisque aussi bien que l'opéra-comique, les vaudevilles étaient un genre notamment populaire. Ainsi, les questions relatives à la réception de l'œuvre sont plus spécifiques, car il y a plusieurs points distincts qu'il faut apercevoir:

- c'est l'œuvre que change d'endroit, mais la majorité du public reste le même, c'est-à-dire, le spectacle est produit et vu pour les immigrants français;
- les spécificités physiques et techniques pour mettre en scène le spectacle influent dans la compréhension de l'œuvre;

⁵ Notamment dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* et l'Essai sur l'origine des langues.

⁶ Le premier cours du Conservatoire Musical fut donné le 13 août, toutefois le Conservatoire Musical n'a été créé officiellement que le 21 janvier 1847.

- Si le public est encore français, il se trouve dans un espace urbaine et culturel distinct, et cette situation peut changer sa perception de l'ouvrage;
- Par ailleurs, il y a aussi la compréhension du public des autres cultures sur ces spectacles: sa relation avec l'œuvre qui était étrange à lui et sa relation avec les ouvrages à partir d'en la signification et compréhension des immigrantes français;
- Et la signification des spectacles que se base dans le désir des personnes d'apprendre les codes de civilité dont l'exemple majeur était la France et sa culture.

Toutefois, malgré l'absence des études, l'importance des représentations d'opéra-comique est de plus consignée dans les textes d'un nombre considérable d'hommes de lettres brésiliens, voire dans les documents présentant et soutenant le projet d'Opéra National. Les auteurs qui écrivirent des textes de légitimation du Projet d'Opéra National dans la presse brésilienne et qui recouraient aux exemples de l'opéra-comique furent principalement Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo. Ce projet consistait à crier une compagnie et un théâtre d'opéra, où le but était de produire des opéras en langue portugais et de soutenir aux nouveaux artistes brésiliennes. Le format et la langue du texte de l'œuvre était plus important que les signes de la musique, car ils porteraient les caractères d'une idée de « national » qui était en train d'être créée.

Ainsi, dans ce contexte, il n'y avait pas une définition de quels éléments musicaux étaient représentatifs du « national », pour cela que le projet de création de l'opéra national se préoccupait surtout du livret et de la parole que de la musique.

De plus, dans cette mixité entre art, musique et littérature, ces hommes de lettres écrivaient à propos de l'opéra-comique dans le même temps qu'ils défendaient le Projet d'Opéra National Brésilien. Ce fait n'est pas pris en compte dans les études sur le sujet, qui reprend l'idée selon laquelle ce Projet, aussi bien que la tradition musicale brésilienne, ont comme seule base l'opéra italien⁷.

Des exemples d'opéras-comiques composés par les auteurs brésiliens sont: *A Noite de São João*, livret de José de Alencar et musique de Elias Álvares Lobo (créé le 14 de décembre 1860); *Fantasma Branco*, livret de Joaquim Manoel de Macedo avec utilisation de musiques déjà connues, (créé le 28 de juin 1861, au Théâtre São Pedro).

Les sources d'archives et les textes des écrivains brésiliens sur l'opéra nous présentent le tableau d'une grande diversité musicale et un contexte plus complexe que la dichotomie, paraissant dans la bibliographie, entre les spectacles officiels d'opéra, considérés comme le domaine de l'opéra italien, et d'un autre côté la musique marginalisée des esclaves. De ce fait, il faut comprendre que la société brésilienne, surtout à Rio de Janeiro, était plus fragmentée que la division entre la cour portugaise blanche et les esclaves noirs, avec leur culture africaine.

Mettre d'un côté la musique du théâtre officiel et de l'autre la musique populaire des esclaves occulte la présence des personnes n'appartenant ni à la cour ni à la partie la plus défavorisée de la société, c'est à dire les commerçants, les bourgeois, les artisans et les artistes, qui étaient dans la plupart des cas des Européens. De ce fait, on peut se

⁷ Il y a plusieurs partitions brésiliennes d'opéras-comiques dans les archives (Bibliothèque National Brésilienne, Archive National et Archive du Conservatoire National Brésilien), mais elles ne sont pas cataloguées et de ce fait ils sont encore inconnus du public et même des chercheurs.

demander si les représentations des opéras-comiques et des vaudevilles dans toutes les sphères de la vie quotidienne de Rio n'allaient pas au-delà de la seule tentative de reproduction de l'image idéalisée des pratiques françaises, comme l'exemple de civilité devant être suivi par le Brésil. Ces représentations pouvaient être aussi la représentation des habitudes de vie des immigrants européens. En outre, la diffusion des pièces en vaudevilles et de l'opéra-comique fut initiée par de petites troupes européennes qui vinrent au Brésil, ou même par les immigrants français qui habitaient le pays.

On peut trouver des exemples de la production populaire de spectacles français dans les pièces qui étaient jouées à la Foire de Sant'Anna et au Théâtre São Jenuario, dans la compagnie d'opéra française, qui n'était pas subventionnée par le gouvernement. Par ailleurs, il y avait le Théâtre Royal São Pedro de Alcantara où une compagnie d'opéra française jouait à côté de la compagnie italienne.

Dans la bibliographie française, les questions sur l'opéra-comique sont largement abordées, comme les spécificités de son origine populaire, la difficulté que présente l'analyse d'un « genre moyen », les questions sur l'ambiguïté du terme « comique »⁸.

En effet, ce sont les débuts populaires et les caractéristiques de simplicité et de gaîté de l'opéra-comique et du vaudeville qui ont soulevé la question de ses représentations dans les foires et les théâtres mineurs brésiliens, où il y avait un public spécifique, différent de ceux du Théâtre Royal, des roues de *capoeira*, et des cours de *candomblé*. En même temps, le genre de l'opéra-comique était celui auquel se consacraient des auteurs davantage reconnus à cette époque, enfin celui qui fut choisit pour l'ouverture du Projet d'Opéra National en 1860 (l'opéra-comique *Pipelet*, livret de Machado de Assis et musique de Gioachino Ferrari).

En face des diverses possibilités d'étude de la présence de la musique française au Brésil, il faut comprendre le rôle de l'opéra-comique français dans la construction de l'identité musicale brésilienne aussi bien que la construction de l'idée de *brasilidade* dans la musique en utilisant comme base le genre musical français, surtout l'opéra-comique. Pour comprendre cela il faudra considérer les différences entre le Brésil et la France concernant la production d'opéras-comiques et vaudevilles, l'adaptation de l'œuvre comme les traductions, les arrangements appropriés aux instruments disponibles et les difficultés d'exécution des instrumentistes. En outre, il faudra analyser le changement de signification des spectacles pour le public, à partir de l'adaptation des traditions du théâtre au contexte de la ville de Rio, où plusieurs particularités pouvaient être distinguées par rapport à Paris.

Ces différences pouvaient aller de la pratique dans l'interprétation de l'œuvre jusqu'à la façon d'aller au théâtre. La compréhension des ouvrages devant englober leur préparation (composition, répétitions) mais aussi leur réception par le public, dans un pays comme le Brésil qui, au XIXe siècle, essayait de créer une vie quotidienne sur le modèle parisien. C'est la compréhension de ces différences qui permettra de mesurer le

⁸ Les principaux travaux français sur ce sujet sont: *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Philippe Vendrix Liège : Mardaga, 1992; *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, sous la dir. de Philippe Vendrix, Liège : Mardaga, 1992; Raphaëlle Legrand, Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*, [Paris] : CNRS éd. impr. 2002; Olivier Bara, *Le théâtre de l'Opéra-comique entre 1822 et 1827 : la difficile recherche d'un genre moyen*, Paris : [s. n.], 1998; Olivier Bara, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim : G.Olms, 2001.

rôle de la musique française au Brésil, jusqu'ici ignorée par les historiens.

BIBLIOGRAPHIE

Renato Almeida, *Historia da musica brasileira*, Rio de Janeiro, F. Briguet, 1942.

Olivier Bara, *Le théâtre de l'Opéra-comique entre 1822 et 1827 : la difficile recherche d'un genre moyen*, Paris : [s. n.], 1998;

Olivier Bara, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la restauration : enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim : G.Olms, 2001.

Bruce Alan Brown, « La diffusion et l'influence de l'opéra-comique en Europe au XVIIIe siècle », in Philippe Vendrix (dir.), *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liege, Madarga, 1992,

Luís Antônio Giron, *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*, São Paulo, Edusp, 2004.

Hindley, Geoffrey (editor). *The Larousse Encyclopedia of Music*. Londres: Hamlyn, 1990.

Raphaëlle Legrand, Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*, [Paris] : CNRS éd. impr. 2002;

Vasco Maris, *Historia da musica brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

Corinne Pré, « Les traductions d'opéras-comiques en langues occidentales 1741-1815 », in Philippe Vendrix, *Grétry et l'Europe de l'Opéra-Comique*, Liège, Madarga, 1992.

J.J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* et l'Essai sur l'origine des langues.

Philippe Vendrix, *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Philippe Vendrix Liège : Madarga, 1992; *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège : Madarga, 1992;