

# L'Académie royale de musique à l'heure européenne (1774-1789)

**Benoît Dratwicki**

La présence d'Antonio Sacchini à Paris, à compter de 1783 et jusqu'à sa mort en 1786, est symptomatique de l'arrivée en masse des compositeurs étrangers dans la capitale française durant le règne de Louis XVI.

« Pourquoi ne commande-t-on pas un grand opéra à un Français ? Pourquoi faut-il que ce soit à des étrangers ? » (Lettre de Mozart à son père, 31 juillet 1778).

À première vue, l'étonnement de Mozart... nous étonne. L'Académie royale de musique, bastion d'une identité nationale prétendument portée à son plus haut degré de perfection serait-elle ainsi livrée aux mains des étrangers en ces années 1780 ? Avant le règne de Louis XVI et Marie-Antoinette, la scène lyrique française se caractérisait pourtant par l'ultranationalisme qui y régnait : exceptées deux ou trois expériences sans lendemain dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment avec *Scylla* du compositeur Teobaldo di Gatti), aucun auteur étranger n'y fut joué... ce qui est un comble si l'on se souvient que c'est un italien, Gianbattista Lulli, qui avait « inventé » l'opéra français en 1673 et avait parallèlement porté l'Académie royale de musique à un niveau de perfection digne de supplanter tous les autres théâtres d'Europe. Encore avait-il pris soin de se couvrir de la nationalité française, de modifier l'orthographe de son nom et d'obtenir de Louis XIV des lettres de noblesse, de manière à ce que « Jean-Baptiste de Lully » puisse régner sur le monde lyrique sans soupçons de déloyauté envers le royaume.

Le fait que presque aucun auteur étranger, même parmi ceux établis de longue date à Paris, n'ait signé de tragédie lyrique, de pastorale ou de ballet pour le théâtre de l'Académie royale est peut-être dû au hasard plus qu'à une règle de conduite de l'institution : en effet, il ne semble pas que la nationalité des auteurs ait été un frein au développement de leur carrière. C'est plutôt le tempérament et le goût d'expatriés tels que Pietro Lorenzani, Antonia Bembo, Antonio Guido ou Michele Mascitti, qui leur fit généralement préférer les sonates, les cantates et les motets à l'opéra.

Mais les choses changèrent assez radicalement au XVIII<sup>e</sup> siècle pour qu'à la veille de la Révolution, la direction de l'Académie royale ne soit plus affairée qu'à choisir entre d'innombrables productions que des compositeurs venus de toute l'Europe déversaient sur les tables du Comité de lecture. Au mois d'août 1787, le directeur, Antoine Dauvergne, informait ainsi le ministre « qu'après la mise de *Théodore* [de Paisiello], on s'occuperait sans intervalle de celle de *Pénélope* [de Piccinni], et tout de suite de celle d'*Evelina* [de Sacchini] ; que l'on avait promis à M. Marmontel d'entendre son opéra de *Démophon* mis en musique par le Sieur Cherubini ; qu'il y avait encore un opéra de *Démophon*, paroles de M. Desrioux, musique de M. Vogel. » (Archives nationales, O<sup>1</sup> 619 n°292). De même, en juillet 1789, les partitions à juger en priorité étaient « celles de *Clytemnestre*, musique de M. Piccinni ; *Antigone*, musique de M. Zingarelli ; *Palestris*, musique de M. Tomeoni et *Proserpine*, musique de M. Wanech [*sic*] » (Archives nationales, O<sup>1</sup> 619 n°501).

L'arrivée des artistes étrangers à Paris se fit en plusieurs vagues successives : si elle peut donner l'impression d'une invasion massive, désordonnée et opportuniste, force est de constater que

l'acclimatation des auteurs et la programmation de leurs ouvrages furent en fait très habilement orchestrées par la direction de l'Académie royale de musique, au fil d'échanges philosophiques, littéraires et musicaux qui intriguèrent puis passionnèrent le public, au point que l'institution connut alors les meilleures recettes de son histoire. Gluck, Piccinni et Sacchini tinrent les rôles principaux, quelques figures secondaires telles que Salieri, Vogel, Paisiello ou Cherubini occupant une place moindre mais non négligeable. Les prétendants aux premiers rôles étaient toutefois bien plus nombreux : qu'il s'agisse de la majorité des compositeurs français, momentanément écartés du devant de la scène, ou d'étrangers dont les ouvrages furent purement et simplement refusés, les insatisfaits étaient légion, faisaient chorus et grondaient aux portes de l'Académie.

\*  
\*      \*

Le monopole des auteurs français sur la scène de l'Académie avait brutalement prit fin en 1774, lorsque – soutenu par l'archiduchesse Marie-Antoinette qui avait été son élève à Vienne – l'autrichien Christoph Willibald Gluck était parvenu à faire jouer son *Iphigénie en Aulide*. Cette création prit immédiatement des allures de révolution esthétique : toute une partie du public s'enthousiasma pour ce nouveau style, propre à balayer l'ancienne manière nationale héritée de Lully. Avant même la première représentation, personne ne doutait qu'*Iphigénie en Aulide* « ne fasse époque » dans la musique française (*Mémoires secrets*, 10 avril 1774). Voltaire, quant à lui, élevait la réforme gluckiste à un niveau bien supérieur que ces questions musicales : « Il me semble que Louis XVI et M. Gluck vont créer un nouveau siècle » (Voltaire à M. Marin, 16 août 1774).

Contrairement à une idée véhiculée tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, cette révolution esthétique n'effraya pas les directeurs de l'Académie royale de musique par le bouleversement stylistique qu'elle engendrait : peu leur importait, finalement, que la tournure de la partition soit fort éloignée de la musique de Rameau. Ce qu'ils pressentirent, c'est que l'ouvrage de Gluck allait anéantir l'ancien répertoire et, de ce fait, plonger l'Académie royale dans une crise complexe, bien différente de celles traversées jusque-là. Ainsi, le Comité de lecture ne douta jamais de la qualité de la partition d'*Iphigénie*, comme certains l'affirmèrent. Au contraire : l'impression générale du directeur, Antoine Dauvergne, lui aurait fait conclure sous forme de prophétie :

Si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*. Mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent. (Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, 1854, p. 480)

La mise à mort de l'ancien répertoire devait avoir des conséquences terribles sur la gestion de l'Académie, ce dont Dauvergne et ses associés avaient pleine conscience... contrairement à la dauphine Marie-Antoinette qui, par une intervention vigoureuse, décida sans plus tarder l'Académie de musique à ouvrir ses portes au chevalier.

La secousse qui ébranla alors le monde lyrique eut immédiatement la répercussion attendue en sonnant le glas de tout le fonds d'ouvrage de l'Académie : après 1774, plus aucun opéra ancien ne fut redonné. C'est la remise au théâtre de *Callirhoé* de Destouches revue par Dauvergne, en novembre 1773, qui s'avéra une des ultimes tentatives en la matière, se soldant d'ailleurs par une seule représentation sifflée de bout en bout. Les *Mémoires secrets* (23

septembre 1776) résumaient parfaitement le terrible malaise où Paris se trouvait plongé et dont l'issue restait incertaine :

Cet instant est celui où nous devons être les plus difficiles à contenter en musique : nous n'avons pas encore entièrement abandonné nos anciens préjugés, et cependant nous sommes dégoûtés de ce qui leur est conforme. Nous ne sommes pas non plus accoutumés au genre qu'on veut établir parmi nous, et nous n'y prenons pas encore tout le plaisir qu'il nous fera peut-être un jour. Il résulte de ces circonstances que nous jugeons très froidement la musique qu'on nous présente ; l'ancienne et la nouvelle n'excitent aucun enthousiasme et n'étant plus prévenus ni pour ni contre, il se formera du choc des idées qui sont à peu près toutes d'égales force, un genre mitoyen qui est probablement le véritable, le bon genre, celui qui plaira à toutes les nations.

Les critiques de quelques farouches conservateurs s'effritèrent bien vite devant l'enthousiasme général, et Papillon de La Ferté pouvait conclure, sans caricature aucune : « Le goût est absolument déterminé en faveur des ouvrages de M. Gluck » (Archives nationales, O<sup>1</sup> 617 n°42). Dans tous les cas, l'Académie se retrouvait dans l'impossibilité de reprendre le moindre ouvrage de son répertoire sans risquer un échec fracassant : son seul bien résidait dans *Iphigénie en Aulide* !

Un étranger avait donc plongé la France dans un malaise esthétique et une crise financière incomparablement plus profonds que la Querelle des Bouffons, qui avait ébranlé le milieu intellectuel parisien vingt ans plus tôt. Il avait suffi d'un ouvrage pour qu'une révolution du théâtre lyrique mette l'Académie royale « dans la nécessité de ne donner par la suite que des opéras dans le nouveau genre. D'autant plus – ajoutait Papillon de La Ferté – qu'il est démontré que les plus zélés partisans de l'ancienne musique sont revenus de leur opinion et adoptent présentement le goût actuel avec beaucoup d'ardeur. Si les ouvrages de M. Gluck ont opéré sur eux un tel changement, quel effet ne produiront-ils pas sur toute la jeunesse élevée et familiarisée avec la nouvelle musique ? Ainsi, que pourrait-on attendre des anciens ouvrages que l'on tenterait de remettre au théâtre, sinon la certitude de la perte totale des dépenses que l'on voudrait hasarder. [...] Il se peut que M. Gluck enrichisse encore l'Opéra de plusieurs ouvrages dont la réussite soit assurée ; mais on n'en possède point d'autres avec lesquels on puisse les faire alterner. Peut-on compter sur des productions nouvelles, après la triste expérience qu'on a faite ? Peut-on recourir à d'anciens ouvrages, ceux qu'on a mis au théâtre ayant eu si peu de succès ? [...] Ainsi l'on ne peut fonder d'espérance raisonnable que sur les nouveaux ouvrages qui seront composés dans le nouveau genre ; mais c'est ce qui ne peut se réaliser sitôt ; car, en admettant que les sieurs Piccinni, Sacchini, Traetta et autres habiles compositeurs se livrent à cette composition, il leur faut du temps pour connaître le goût national, et se déterminer ensuite sur le choix des poèmes qui leur seront remis. D'où l'on peut conclure que l'étude qu'ils feront ne donne des espérances que pour un avenir un peu éloigné et rien pour l'année prochaine. » (Archives nationales, O<sup>1</sup> 617 n°42). Marmontel, quant à lui, en était persuadé : le chemin serait difficile !

Ce ne seront pas quelques tentatives ni quelques succès passagers qui fixeront le goût national ; ce sera une longue suite de tentatives et de succès durables. Il sera permis à tous les musiciens de l'Europe d'entrer en lice ; loin de les rebuter, on les appellera ; ils croiront qu'il manque à leur gloire d'avoir brillé sur le théâtre de cette ville où fleurissent les arts ; ils viendront tour-à-tour exercer leur génie sur les ouvrages de nos poètes. (Marmontel, *Œuvres complètes*, 1819, X, p. 425)

Il fallait pourtant réagir, et réagir vite. On imagina alors des expédients improbables ; on posa des rustines sur une programmation bien ténue. Insensiblement, on esquaissa les contours d'une politique moderne et de plus en plus audacieuse. Oui, Voltaire avait raison : Gluck allait bien créer un nouveau siècle. Et ce nouveau siècle, celui du Romantisme, serait placé sous l'égide du brassage des écoles nationales. Paris en serait la capitale : c'est là que Cherubini, Spontini, Rossini ou Donizetti allaient croiser Meyerbeer, Wagner, Liszt ou Chopin. Bien avant les années 1830, Paris joua ce rôle de plaque tournante du monde musical. En 1780, l'affaire était entendue : c'est en France que les compositeurs européens consacraient leur génie et établiraient leur notoriété. Certes, cela ne se fit pas sans heurts, mais, au moment de la Révolution, l'Académie pouvait fièrement revendiquer quinze ans d'un positionnement artistique résolument original.

Entre la création d'*Iphigénie en Aulide* (1774) et la fin de l'Ancien Régime (1790), l'institution suscita quatre-vingt-huit créations (opéras et ballets) dont trente-deux furent l'œuvre d'auteurs étrangers. Un tiers du nouveau répertoire fut donc le fruit de musiciens attirés dans la capitale française. Les italiens Piccinni, Sacchini, Salieri, Cambini, Cherubini, Paisiello et Anfossi s'étaient largement hissés en tête (dix-neuf ouvrages), suivis par les auteurs d'origine germanique Gluck, Vogel, Starzer, Mayer et Mozart (onze ouvrages). Enfin, Johann Christian Bach, « le Bach de Londres », et Philip James Meyer furent les deux seuls représentants de la sphère anglo-saxonne (deux ouvrages). Mais toutes ces créations n'avaient pas été synonymes de succès, bien au contraire ! Jamais l'Opéra n'avait enchaîné autant d'échecs consécutifs. En 1789, Papillon de La Ferté dressait ainsi un constat accablant :

L'on doit faire attention que la révolution arrivée, depuis dix ans, dans le goût de la musique, a rendu absolument nuls tous les anciens opéras ; qu'ainsi l'on ne peut jouer que ceux composés dans le nouveau goût. Dans le petit nombre des ouvrages proposés à l'Académie, il y en a eu plusieurs qui n'ont pas paru mériter d'être mis sous les yeux du public. Plusieurs de ceux qu'on a reçus et représentés n'ont pas eu de succès, de sorte que le répertoire de l'Opéra, sur lequel on peut véritablement compter, se réduit à fort peu d'ouvrages. (Papillon de La Ferté, *Précis sur l'Opéra et son administration*, 1789, p. 31)

Dans ses *Observations sur l'Académie royale de musique, et sur les ouvrages qui forment son répertoire actuel*, Papillon de La Ferté cite quarante-et-un opéras de Gluck, Piccinni, Sacchini, Philidor, Gossec, Grétry, Salieri, Cherubini, Lemoyne et Rameau « qui composent actuellement le répertoire de l'Académie royale de musique, puisqu'il n'est plus permis d'en présenter au public de l'ancien fonds. » (p. 77). Il pointe plus particulièrement vingt-trois ouvrages seulement qui pourraient véritablement se soutenir en cas de reprise, dont il estime qu'une partie est même « usé[e] parce que, depuis 1774 que le chevalier Gluck a donné ses premiers opéras, il n'y a eu que messieurs Piccinni, Sacchini, Salieri et Grétry, dont les ouvrages aient eu (si on peut le dire) des succès décidés. » Piccinni, Sacchini, Salieri et Grétry arrivent d'ailleurs en tête de liste et forment à eux seuls la quasi-totalité du corpus. Seuls Lemoyne, avec *Phèdre*, Cherubini, avec *Démophon* et Salieri avec *Les Danaïdes* et *Tarare* leur sont associés. Sur ces vingt-trois piliers du répertoire... dix-sept sont donc l'œuvre de compositeurs étrangers, soit près des trois quarts. Appeler en masse des compositeurs étrangers dans la capitale française allait renouveler l'offre musicale en répondant aux souhaits du public, certes, mais aussi porter un coup fatal à la suprématie d'un art national dont, depuis Louis XIV, la France n'était pas peu fière. Pourrait-on aussi facilement se résoudre à cette situation ?

La réunion de nombreux auteurs étrangers à Paris engendra un renouveau de la vie artistique. Foisonnante mais complexe, elle généra une émulation positive tout en voyant naître forces

querelles, éclatantes ou plus sourdes. Celles-ci furent principalement ourdies par l'administration de l'Opéra elle-même à des fins aussi bien événementielles que diplomatiques. Événementielles car, mise en avant dans la programmation, la confrontation entre des auteurs représentatifs de différentes écoles avait de quoi attirer le public ; politiques car, en montant les musiciens les uns contre les autres ou en appelant sans cesse à Paris de nouvelles personnalités, l'Opéra empêchait les auteurs les plus fameux de se retrouver en situation de monopole et d'exiger des traitements trop élevés.

L'école française souffrit beaucoup de « l'importation » de musiciens étrangers : toute une partie des auteurs nationaux resta en marge des débats, n'exerçant d'ailleurs sur le public qu'un attrait moindre. « Gluck, Sacchini, Piccinni et Salieri » ne traînèrent dans leurs sillages que de rares « auteurs français, qui [avaient] cherché à les imiter, [et] dont quelques-uns ont eu des lueurs de succès ». (Papillon de La Ferté, *Précis sur l'Opéra et son administration*, 1789, p. 77). Il y avait de quoi maudire les étrangers... ou chercher à leur ressembler. Car emprunter des accents germaniques ou italiens semblait le chemin le plus facile vers la consécration, quelque recommandation qu'on put faire pour contenir cette dérive. « N'ayons donc plus l'injustice de dépriser le mérite réel de nos compatriotes, pour exalter le mérite quelquefois douteux des étrangers, qui n'ont au-dessus de nos compositeurs que plus d'intrigue pour se procurer des succès, et peut-être plus d'amour-propre pour croire les mériter », tempêtait La Borde (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, III, p. 429). Et d'ajouter : « Nous sommes loin de blâmer les applaudissements que l'on donne aux compositeurs étrangers qui, depuis quelques années, ont orné notre scène lyrique de chefs-d'œuvre d'un genre qui a ses beautés ; mais nous croyons qu'il ne faut pas les applaudir exclusivement, aux dépens de peu de bons compositeurs nationaux, dont les preuves sont faites [...]. Encourageons les uns sans décourager les autres. » Même le genre tragique, où triomphaient les Gluck, Piccinni et Sacchini, pouvait trouver en France d'illustres représentants. Ainsi, Rochon de Chabannes, affirmait-il payer « avec plaisir à ces deux illustres étrangers [Gluck et Piccinni], le juste tribut d'admiration que je leur dois ; mais sans méconnaître le mérite de messieurs Gossec, Philidor et Grétry : *Sabinus*, *Ernelinde* et *Andromaque* sont remplis de beautés du premier ordre qui feraient honneur aux plus grands maîtres de l'Europe. [...] Que nos musiciens soient encouragés sur le théâtre de l'Académie royale de musique, comme ils l'ont été aux Italiens, et nous verrons jusqu'où ils iront : les Français sont capables de tout ; ils ont même toujours perfectionné ce qu'ils n'ont pas inventés. » (Rochon de Chabannes, « Avertissement » du *Seigneur bienfaisant*).

Quelques maîtres secondaires, plus à l'écoute de la mode que de leur inspiration, n'hésitèrent pourtant pas à contrefaire ceux qui réussissaient avec tant d'éclat. *Pizarre* de Lefèvre fut ainsi jugé « d'un genre imité et copié de tout ce que les auteurs italiens mettent dans leurs opéras, à l'exception que M. Lefèvre a dénaturé les choses qu'il a voulu imiter au point qu'il les a rendues mauvaises et sans effet. » (Archives nationales, O<sup>1</sup> 619 n°400). Son opéra ne fut pas joué. *Électre* de Jean-Baptiste Lemoyne, en revanche, fut donnée à grand frais en 1782. L'ouvrage souscrivait aux préceptes de Gluck, mais la musique en était « si terriblement dramatique, qu'on ne [pouvait] guère lui reprocher plus de trois ou quatre traits de chant ». (Grimm, *Correspondance littéraire*, juillet 1782). Trop enthousiasmé par son modèle, le compositeur en avait outré la manière jusqu'à devenir caricatural : « La musique de M. Lemoyne, que M. le chevalier Gluck refuse aujourd'hui de reconnaître pour son élève, n'est qu'une exagération des principes de cet illustre compositeur, et l'exagération du monde la plus maladroite. » (*Idem*). Aussi le compositeur fit-il volte-face dans sa seconde tragédie, *Phèdre*, qui fut saluée pour son style plus consensuel et lyrique. Encore lui reprocha-t-on, cette fois, de trop emprunter à la manière italienne : *Phèdre* fut présentée comme « l'abjuration la plus éclatante du système antimusical [adopté dans] *Électre*. [L]e musicien, dans cette première

composition, semblait n'avoir eu d'autre soin que celui d'outrer la manière de Gluck et de dépouiller un ouvrage, fait pour être chanté, de tout ce qui pouvait ressembler à du chant. Il a cherché à composer la musique de *Phèdre* dans le style dont *Chimène* et *Didon* nous ont offert le modèle le plus accompli. » (*Ibidem*, décembre 1786). Mais la copie était trop évidente : « M. Lemoyne [...] ne fera jamais rien, car il suit les mauvais modèles. Sa *Phèdre* est calquée sur la *Didon* de M. Piccinni. » (*La Lanterne magique*, 1793, p. 54). Aussi retourna-t-il à sa première manière dans *Nephté* dont la partition, en 1789, parut « dure et criarde comme celle d'un disciple de Gluck, à quelques morceaux prêts ». (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, V, p. 352). Les partisans de Pierre-Joseph Candeille étaient persuadés que ce nom resterait « toujours respecté des musiciens français, allemands et italiens, car sa musique est de toutes les nations ». (*La Lanterne magique*, 1793, p. 54). Mais ses détracteurs, beaucoup plus nombreux, y voyaient plutôt un pillier peu imaginaire. Floquet, de même, oublia bien vite la tradition française dont ses premiers ouvrages portaient encore la trace. Et si sa tragédie *Hellé* fut sifflée en 1778, ce n'était pas faute d'y avoir introduit « une multitude de réminiscences fort heureuses » des maîtres italiens, et même « un duo qui rappelle, pour ainsi dire, à chaque trait de chant, le beau duo de *Roland* du Sieur Piccinni » (Grimm, *Correspondance littéraire*, janvier 1778). Quant à Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux, il tenta de profiter au mieux du livret d'*Alexandre aux Indes* pour donner à sa musique des allures ultramontaines. Vains efforts : « M. Méreaux [...] n'est pas un Piccinni » concluait-on sans appel (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, IV, p. 159). Sans relief, la musique d'*Alexandre aux Indes* parut trop directement empruntée aux auteurs à la mode. Un spirituel en fit un calembour, affirmant que « le poème était d'Inde et la musique de Macédoine » (Grimm, *Correspondance littéraire*, août 1783).

Garder sa personnalité, dans ce contexte – surtout pour les Français – relevait du génie. Seuls deux auteurs y parvinrent, mais ils possédaient tous deux un métier sûr et une renommée déjà bien établie : François-Joseph Gossec, dont la « musique n'est imitée d'aucun maître italien ni allemand » (La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, III, p. 429), et André-Ernest-Modeste Grétry, dont l'un des mérites était « de n'avoir copié personne » (*Ibidem*, p. 435). Résistants d'un côté, imitateurs de l'autre... une troisième voie était encore possible, celle du renoncement. Plusieurs compositeurs firent le choix d'abandonner purement et simplement le théâtre lyrique, à l'image d'Antoine Légaré de Furcy pour qui cette carrière « si orageuse [ne pouvait offrir] que peu de gloire à acquérir, puisque le vrai beau n'y est jamais constaté ; que les succès n'y sont qu'éphémères ; et que ce qu'un parti y juge admirable est trouvé détestable par les autres. » Les raisons étaient aussi bien « l'incertitude du goût que l'on doit adopter », « les brigues, les cabales, la mauvaise foi des juges » que « les caprices des acteurs » (*Ibidem*, p. 443).

\*  
\*       \*

On imagine mal aujourd'hui l'activité souterraine de l'administration de l'Académie royale de musique en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle. Les dérives et les abus, les conflits internes, les prétentions des artistes, un modèle économique largement déficitaire, un répertoire fragile formaient autant de contraintes pour les directeurs successifs dont la mission était pourtant d'équilibrer leur budget pour alléger autant que possible la cassette de leur tutelle, alternativement royale ou municipale. L'arrivée de Gluck à Paris, en 1774, ébranla un peu plus encore l'institution, ouvrant une brèche dans les convictions jusque-là défendues : philosophiquement, esthétiquement, musicalement... mais aussi budgétairement et pragmatiquement. L'Académie entra dans une nouvelle ère, où les musiciens étrangers prirent immédiatement une importance jusque-là inimaginable. Loin de se laisser dépasser par cette

nouveauté, l'administration sut en tirer profit et orchestrer une vaste querelle opposant, sur le sol français, musique allemande et musique italienne. Si les champions – Gluck, Piccinni et Sacchini – étaient alternativement couverts de lauriers ou de huées, ils étaient aussi tenus en respect par leur employeur, soucieux de ne pas se voir pris en otage par des exigences démesurées que seul un monopole pouvait justifier. Aussi, tout en assurant leurs succès d'une part, l'Académie s'empressait de leur susciter des rivaux de l'autre. Cette situation originale – tendue mais dynamique – vit naître plusieurs chefs-d'œuvre incontestables, dont une partie fut jouée jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et dont quelques titres renaissent à la scène depuis une vingtaine d'années. Elle enclencha surtout un phénomène d'internationalisation du goût et du style français, et permit à Paris de devenir la capitale de l'Europe romantique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'heure où Cherubini, Spontini puis Rossini s'emparaient de cette scène lyrique.

Marie-Antoinette et Napoléon, soutiens inconditionnels des compositeurs étrangers, n'avaient peut-être pas mesuré combien leur positionnement allait réorienter la physionomie du théâtre lyrique français. Leurs complices furent les directeurs de l'Opéra, peut-être plus opportunistes que réellement visionnaires. Et c'est ainsi que les Français, frappés successivement de *Gluckisme* puis de *Rossinisme*, eurent tous les symptômes d'une folie lyrique assez violente pour les pousser, de révolution en révolution, à mettre leur pays et leur théâtre lyrique au pas de l'invasion étrangère.

## Sacchini et les Sacchinistes au cœur des querelles

**Benoît Dratwicki**

La présence de compositeurs étrangers à Paris suscita de nombreuses querelles et cabales qui prirent, selon les cas, une tournure esthétique, philosophique, voire politique. Si la guerre des Piccinnistes et des Gluckistes fit date, Sacchini renouvela les débats dès son arrivée. « Les musiciens les plus célèbres de l'Europe viennent tour-à-tour essayer leurs talents sur le théâtre de Paris. Après Gluck, Piccinni et Bach, voilà Sacchini qui vient de nous donner un opéra. » (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, IV, p. 86). Pour de si importants débuts, Sacchini avait finalement mis en musique le livret de *Renaud*. Les répétitions de l'ouvrage furent aussi houleuses que l'avaient été celles d'*Iphigénie en Aulide* et de *Roland* : tout comme Gluck et Piccinni avant lui, le compositeur dut vaincre les préjugés et les cabales.

Que de puissances ne fallait-il pas employer pour déterminer l'Académie royale de musique à recevoir le premier ouvrage de Gluck, de cet artiste devenu aujourd'hui son idole ! On sait que Piccinni, grâce à la malheureuse adresse de ses amis, eut encore plus de peines, plus de tracasseries, plus de persécutions à essuyer. Comment Sacchini n'aurait-il pas eu le même sort ? Son opéra de *Renaud* fut condamné aux premières répétitions, et ce fut presque universellement par tous les chefs de l'illustre administration ; l'un décida qu'il manquait de *ragoût*, l'autre qu'il était trop *moutonneux*, comme l'est en général toute cette petite musique italienne, etc. On chercha d'abord des prétextes pour en renvoyer la représentation ; on allégua l'extrême dépense, les engagements pris avec d'autres compositeurs ; que sais-je ? Enfin l'on osa proposer à l'auteur une gratification de dix mille francs s'il consentait à retirer l'ouvrage. M. Sacchini reçut cette proposition avec la fierté digne d'un homme de son talent ; mais il est bien certain que, sans la protection particulière de la reine, sollicitée par M. le comte de Mercy, toute sa constance n'eût pas triomphé des cabales conjurées pour l'éloigner de la carrière et pour l'en éloigner à jamais. (Grimm, *Correspondance littéraire*, mars 1783)

Sacchini eut un appui de taille en la personne de son compatriote Piccinni, qui l'avait précédé de quelques années à Paris et s'était déjà fait connaître par plusieurs ouvrages lyriques : *Roland*, *Atys* et *Iphigénie en Tauride*. Le soir de la première exécution de *Renaud*, Piccinni « monta sur le théâtre et, prenant Sacchini par la main, il le conduisit vers l'orchestre. *Messieurs*, dit-il aux musiciens, *je vous présente un grand maître, qui est mon meilleur et mon plus ancien ami.* » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, 1802, p. 60). Grimm affirma même que « ce fut Piccinni qui engagea son compatriote à essayer ses talents sur notre théâtre lyrique ; ce fut lui-même qui, pour attacher ce grand talent à sa nouvelle patrie, et soutenir la cause qu'il y défendait de toutes les forces de ce nouvel athlète, le fit connaître d'une reine si disposée à protéger un art à qui elle se plaît souvent à prêter elle-même tout le charme que peuvent inspirer les grâces et la beauté ». (Grimm, *Correspondance littéraire*, novembre 1786)

Les Gluckistes, qui avaient inspecté la partition de *Renaud* et avaient déconseillé de la faire jouer, s'impatientèrent de la bonne réception de l'œuvre. Aussi, « le parti qui avait voulu l'abattre, n'ayant pu y réussir, entreprit de le faire servir du moins à abattre Piccinni ». À cette date, les Gluckistes étaient désemparés car leur champion avait subi plusieurs attaques d'apoplexie successives. De ce fait, « ses partisans ne pouvaient plus espérer de ce grand homme de nouvelles compositions, si nécessaires pour réveiller l'attention publique un peu lasse d'admirer ses chefs-d'œuvre » (*Ibidem*). Sacchini offrait un substitut, sinon idéal, du moins à propos. On déclara alors, sans vraiment y croire, « qu'avec autant de chant et de grâce que



son compatriote et son rival, il était beaucoup plus dramatique ; qu'enfin, pour comble d'éloges, il ressemblait beaucoup plus dans cet ouvrage à Gluck qu'à Piccinni ». (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, 1802, p 60) « Il a gluckiné tant qu'il a pu », raillait même Grimm (*Correspondance littéraire*, mars 1783). Quelques enthousiastes étaient bien persuadés que les talents de Sacchini paraissaient « peut-être plus analogues au goût de notre nation que ceux d'aucun autre maître » (La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, III, p. 230), mais, en général, on crut remarquer dans *Renaud* « une sorte de gêne que toute son adresse n'a[va]it pu dissimuler » (Grimm, *Correspondance littéraire*, mars 1783).

Des certitudes d'un côté, autant de l'autre : voilà de nouveau installé le potentiel d'une vraie querelle qui, pour éclater, n'attendait que le délitement des liens d'amitié sincères qui semblaient unir les deux musiciens italiens. Ce qui ne tarda pas. Des intrigants persuadèrent Sacchini « que Piccinni avait fait contre lui une forte cabale, tandis que d'autres gens de la même trempe répétaient sans cesse à Piccinni, que Sacchini ne perdait aucune occasion de lui nuire et de mal parler de lui. On ne réussit que trop facilement à les brouiller, à brouiller les amis de l'un avec les amis de l'autre, et à faire deux partis faibles de ce qui pouvait en former un très fort » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, 1802, p. 61). La rupture était consommée : deux amis avaient été faits rivaux. « C'est à cette scission que nous avons dû un troisième parti, celui des Sacchinistes, sorte de Gluckistes mitigés qui n'appartiennent parfaitement à cette secte que par leur jalousie contre Piccinni », concluait Grimm (*Correspondance littéraire*, mars 1783).

*Renaud* n'avait été qu'un prologue : le terrain était presque prêt pour la véritable joute. Les Gluckistes – sous le masque des Sacchinistes – s'aigrirent un peu plus du succès de la reprise d'*Alys* de Piccinni en 1783, succès dû aux retouches apportées par l'auteur, mais surtout à la présence de Mademoiselle Saint-Huberty dans le rôle de Sangaride. Piccinni triompherait-il ? Non, c'était, selon eux, à Sacchini de tenir désormais le sceptre de l'Académie royale. L'heure était venue. On soigna la mise en scène et, afin d'attiser plus encore la curiosité du public et de susciter l'impatience, on déporta la compétition loin de Paris, à Fontainebleau, en présence de Leurs Majestés :

Deux compositeurs célèbres, messieurs Piccinni et Sacchini, vont s'essayer tour à tour et presque successivement sur le théâtre de la Cour, le premier dans *Didon*, le second dans *Chimène ou Le Cid*. Cette espèce de lutte entre des talents aussi distingués fixe l'attention du public. Les répétitions qu'on a faites à Paris de ces deux ouvrages ont déjà divisé les enthousiastes de la musique italienne, et *Didon* et *Chimène* pourront bien faire naître autant de querelles qu'*Iphigénie* et *Roland*. Les Gluckistes, ne pouvant plus opposer Gluck à Piccinni, voudraient bien que Sacchini eût la complaisance d'être leur Gluck, et les vrais amateurs de l'art, qui ne sont d'aucun parti, souhaiteront ardemment que les Gluckistes ne fassent jamais d'autre choix. (*Ibidem*, octobre 1783)

Du duel qui opposa *Didon* et *Chimène*, toutes deux sortirent vainqueurs :

« Deux compositeurs célèbres, messieurs Piccinni et Sacchini, vont s'essayer tour à tour et presque successivement sur le théâtre de la Cour, le premier dans *Didon*, le second dans *Chimène ou le Cid*. Cette espèce de lutte entre des talents aussi distingués fixe l'attention du public. Les répétitions qu'on a faites à Paris de ces deux ouvrages ont déjà divisé les enthousiastes de la musique italienne, et *Didon* et *Chimène* pourront bien faire naître autant de querelles qu'*Iphigénie* et *Roland*. Les Gluckistes, ne pouvant plus opposer Gluck à Piccinni, voudraient bien que Sacchini eût la complaisance d'être leur Gluck, et les vrais amateurs de l'art, qui ne sont

d'aucun parti, souhaiteront ardemment que les Gluckistes ne fassent jamais d'autre choix. »  
(*Ibidem*, octobre 1783).

Ce qui suggéra à Grimm un tableau enthousiasmant des nouvelles orientations du goût français :

« Notre scène lyrique acquiert tous les jours plus de talents ; la révolution qu'elle a éprouvée depuis huit ans est prodigieuse. On ne peut refuser au chevalier Gluck la gloire de l'avoir commencée ; c'est ce génie puissant et vraiment dramatique qui a chassé, le premier, de ce théâtre la monotonie, l'inaction et toutes ces longueurs fastidieuses qui y régnaient depuis plus d'un siècle : il fallait peut-être que sa manière un peu dure, et son chant participant encore de la psalmodie française, préparassent nos oreilles à recevoir les impressions plus douces, aussi sensibles au moins, et sûrement plus mélodieuses, que nous font goûter aujourd'hui les ouvrages de Piccinni et de Sacchini. L'amour de l'art et les succès de *Didon* et de *Chimène* nous obligent d'en faire l'aveu ; nous devons peut-être à Gluck ces deux sublimes chefs-d'œuvre si de sa massue lourde et noueuse il n'eût pas renversé l'ancienne idole de l'Opéra français, cette nation légère, et tenant toujours à ses vieilles erreurs, par la raison même qu'elles sont vieilles et siennes, eût repoussé encore les *Roland*, les *Renaud*, les *Didon*, les *Chimène*, comme elle repoussa, il y a trente ans, les chefs-d'œuvre de Léo, Boranelli, Pergolèse et Galuppi. » (*Ibidem*, novembre 1783).

Si *Didon*, supérieurement servie par M<sup>me</sup> Saint-Huberty dans le rôle-titre, consacrait la gloire de Piccinni, l'ouvrage signalait aussi le début du déclin de la courte carrière française du compositeur. En 1781, *Adèle de Ponthieu* avait déjà déçu, « soit que l'ouvrage [...] n'ait pas inspiré le génie du compositeur, soit que ce génie commence à s'épuiser » (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, III, p. 297). *Chimène*, par contre, confortait la place de Sacchini dans le paysage musical ; à l'égal de Piccinni, il tenait désormais le devant de la scène :

« On est perpétuellement étonné de la fécondité inépuisable du génie de M. Sacchini, de l'élégance, de la variété de ses airs, et surtout de la sensibilité exquise qui semble être le signe distinctif de son talent, et qu'il répand sous des formes toujours nouvelles, toujours suaves, toujours pathétiques, sur toutes les situations qui peuvent en être susceptibles. » (*Correspondance littéraire*, février 1784).

De manière très surprenante, la musique de *Chimène* ne réunit pas immédiatement tous les suffrages lors des représentations parisiennes :

« Malgré les beautés du plus grand ordre qu'y a répandues M. Sacchini, malgré l'élégance et la variété des airs qu'il a presque prodigués dans cette nouvelle composition, il n'a pas paru tenir tout ce qu'on s'était plu à attendre de l'auteur de *Renaud*. Les airs, toujours brillants, toujours accompagnés d'une manière aussi variée que neuve et piquante, n'ont pas souvent [...] la vérité d'expression que la situation, le caractère des personnages et le sentiment offert par les paroles semblaient exiger. Son récitatif est en général vague et peu accentué ; le sens des paroles est trop perpétuellement coupé par des traits d'orchestre qui éblouissent et fatiguent l'attention, et ses chœurs sont bien inférieurs à ceux qu'il nous avait fait admirer dans *Renaud*. » (*Correspondance littéraire*, février 1784).

Quant à la musique de *Dardanus*, composée quelques mois plus tard, elle pâtit sensiblement de la comparaison avec celle de Rameau qui, encore à cette date, « était regardée comme le triomphe de la musique française dans un temps où les Français n'avaient point de musique. Ce préjugé (les chefs-d'œuvre de messieurs Gluck et Piccinni sont loin de l'avoir encore entièrement détruit), ce préjugé a disposé le public à traiter cette nouvelle composition de M. Sacchini avec la plus grande sévérité. Nous ne pouvons dissimuler cependant que ce grand

maître y a paru inférieur à lui-même aux yeux les moins prévenus ; qu'il a, sans doute pour plaire à la nation, imité trop souvent Rameau, trop souvent employé, quoique en les embellissant, les idées de ce compositeur ; qu'il a trop négligé le récitatif, partie si importante. » (*Correspondance littéraire*, décembre 1784). L'ouvrage fut à dire vrai un cuisant échec, puisqu'on en stoppa les représentations au bout de la sixième soirée seulement. Même le *Mercur*, généralement bienveillant, affirmait que « M. Sacchini eut pu mieux faire. *Renald* et *Chimène* l'ont prouvé », tout en s'empressant d'ajouter qu'on jugeait en général « cet ouvrage avec trop de sévérité » (*Mercur de France*, 25 décembre 1784, p. 184). Il fallut attendre sa reprise, au début de l'année 1786, pour que *Dardanus* obtienne un peu plus de succès ; pas assez cependant pour entrer véritablement au répertoire. Sacchini devait revoir sa copie ; un triomphe incontestable lui manquait encore. « Jusqu'ici Sacchini n'a pas jouté heureusement contre son compatriote Piccinni ; et *Renald* et *Chimène*, quoique joués souvent, n'ont pas la même place à beaucoup près que *Didon*, *Iphigénie* et *Roland* », notait La Harpe à cette date (*Correspondance littéraire*, 1804, V, p. 24). Si Piccinni conservait sa couronne, sa muse semblait pourtant se fatiguer. En 1784, *Diane & Endymion* ne connut qu'un accueil poli, malgré quelques morceaux jugés véritablement sublimes.

Peut-être présentait-on que Sacchini ne ferait pas le poids face à Piccinni : c'est sans doute pourquoi des négociations avaient repris, en parallèle, au sujet d'un éventuel retour de Gluck à Paris. Dès l'été 1780, on prépara un mémoire présenté successivement à Necker et au roi, destiné à être envoyé à l'empereur d'Autriche par la reine pour obtenir l'autorisation de faire revenir le compositeur en France. C'est dire si l'enjeu était d'importance. À une lettre qui lui fut adressée, Gluck répondit presque aussitôt et des tractations s'engagèrent lentement autour du livret des *Danaïdes*. Mais le musicien avait son idée en tête : secrètement, il comptait profiter de la situation pour berner ces français qu'il détestait désormais, tout en offrant à son élève Salieri une occasion inespérée de se faire connaître à Paris. Alors que l'ouvrage était en répétition, au début de 1784, on annonça *Les Danaïdes* comme une œuvre de Gluck achevée par son élève, sans en préciser la part. C'était une technique digne de sauver l'honneur en cas de chute. La Harpe moquait le procédé : « S'il réussit, Gluck aura tout fait ; s'il ne réussit pas, l'ouvrage sera en entier de Salieri. Rien n'est mieux arrangé » (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, IV, p. 198). La tragédie fut assez contestée durant les premières représentations. Mais, lorsque Gluck fit savoir que Salieri en était l'auteur exclusif, la critique monta d'un ton, estimant qu'« à l'originalité de l'intention près, les airs [étaient] presque tous calqués sur les grands principes de Gluck » (Grimm, *Correspondance littéraire*, mai 1784). Pourtant, on n'y retrouva ni « la touche quelquefois dure, mais souvent aussi expressive que vigoureuse du célèbre auteur d'*Orphée*, d'*Iphigénie* et d'*Alceste* », ni « cette vérité d'expression, cette mélodie pure et sensible dont les ouvrages de Piccinni et surtout sa *Didon*, nous ont offert de si sublimes modèles que, sans ce mérite, aujourd'hui, l'on ne doit plus s'attendre à des succès durables sur notre théâtre lyrique » (*Idem*). Mais c'était compter sans le talent supérieur de M<sup>lle</sup> Saint-Huberty, qui donna au rôle d'Hypermnestre un relief saisissant.

À ce stade des querelles, *Didon* restait indétrônable, même si Piccinni, par la suite, ne connut plus jamais de succès aussi incontestable. Ses partisans se persuadèrent qu'« à chacun de ses autres ouvrages, on sembla vouloir lui faire expier ces succès, et surtout celui de *Didon*. [...] *Diane & Endymion* réussit peu en 1784. [...] *Pénélope*, donnée en 1785, réussit plus qu'*Endymion*, mais non encore autant qu'elle le mérite » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, 1802, p. 70).

Mais le vent tourna sensiblement en ce début d'année 1786 : Sacchini livrait son chef-d'œuvre à la veille de sa disparition. Marie-Antoinette, qui protégeait aussi ce compositeur, crut faire à

Sacchini une grande faveur en choisissant sa tragédie *Œdipe à Colone* pour inaugurer le nouveau théâtre de Versailles, construit dans l'aile nord. Malheureusement le peu d'habitude des artistes et des machinistes dans cette salle desservirent l'ouvrage au point que la Reine, se sentant responsable de cette chute, promette au compositeur qu'*Œdipe* serait rejoué à Fontainebleau lors du voyage d'automne. Sacchini attendait impatiemment cette résurrection ; quelle ne fut pas sa surprise lorsque la reine en personne l'entretint de ce sujet au milieu de l'été : « Monsieur Sacchini, on dit que j'accorde trop de faveur aux étrangers. On m'a si vivement sollicitée de faire représenter, au lieu de votre *Œdipe*, la *Phèdre* de M. Lemoine, que je n'ai pu m'y refuser. Vous voyez ma position ; pardonnez-moi. » (Clément, *Les musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, 1868, p. 160). Cette entrevue, que le compositeur estimait officialiser sa disgrâce lui aurait porté un coup fatal : il mourut trois mois plus tard, le 7 octobre 1786, des suites d'une longue maladie.

Si la querelle entre Gluck et Piccinni s'était conclue sur un banquet festif, celle de Piccinni et Sacchini s'acheva sur un hommage appuyé du premier aux talents du second. Quelques jours après la mort de son compatriote, Piccinni fit ainsi paraître dans le *Journal de Paris* une longue lettre extrêmement élogieuse. On s'attacha immédiatement à célébrer la mémoire de cet auteur. Si l'Italie lui éleva des stèles, l'Académie royale s'employa à faire jouer les deux ouvrages que Sacchini n'avait pas encore livrés au public parisien, tout en s'assurant de racheter ces opéras afin de les faire entrer au répertoire de l'institution. C'est ce que recommandait le directeur au ministre dès les premiers jours de 1787 :

Monsieur, [...] Permettez-moi de vous faire part des réflexions que j'ai faites depuis mon indisposition au sujet de l'opéra d'*Œdipe* et de celui d'*Évelina* [sic] : vu le succès prodigieux de ce premier et celui que doit avoir le second, ne serait-ce pas le moment de faire voir à la reine combien l'administration est sensible à la perte du Sieur Sacchini en donnant à sa famille 20 000 lt pour ces deux opéras qui appartiendraient à l'Académie, et sur lesquels les héritiers n'auraient plus rien à prétendre. (Archives nationales, O<sup>1</sup> 619 n°231)

Le 30 janvier 1787, on donna enfin *Œdipe à Colone* à Paris. Sacchini triomphait : « Le public se porte en foule à cet opéra ; jamais aucun de ses ouvrages n'eut un succès aussi éclatant. » (Grimm, *Correspondance littéraire*, février 1787). Peut-être s'agissait-il moins d'« une justice rendue au mérite de cette composition, qu'une sorte d'hommage funèbre donné à la mémoire de l'auteur. » (*Idem*) Car, aux dires de certains chroniqueurs, la musique n'était guère supérieure aux autres ouvrages de Sacchini : « L'on n'est juste qu'envers les morts », ironisait Grimm (*Idem*).

Parallèlement, on s'activa à mettre *Arvire & Évelina*, laissé inachevé, en état d'être représenté. D'autant que, dès la mort de Sacchini, Marie-Antoinette avait manifesté sa volonté d'entendre l'ouvrage dans les meilleurs délais. « Elle était très fâchée qu'il n'eût point achevé son opéra [...] et qu'il fallait que quelqu'un le finît. *Il n'y a en France, et peut-être en Europe*, ajouta-t-elle, que Piccinni qui en soit capable. Allez à Paris à l'instant même ; voyez-le : dites-lui que je le charge de terminer l'ouvrage de Sacchini, et que je le prie de s'en occuper sur-le-champ. » Piccinni avait déjà accepté, « mais un compositeur français fit représenter à la reine que Sacchini l'avait chargé, en mourant, de terminer *Évelina*. La reine vivement sollicitée, sans révoquer expressément ses premiers ordres, déclara qu'elle ne s'en mêlerait plus, qu'elle ne voulait plus en entendre parler. » Piccinni « apprit sans murmure, mais non pas sans regret, le dénouement de cette aventure » (Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, 1802, p. 76). Ce compositeur français était Jean-Baptiste Rey, alors chef d'orchestre de l'Académie royale. Il s'opposa à cette occasion à la direction. Pour achever *Arvire & Évelina*, Dauvergne avait dans un premier temps

fait valoir un représentant de l'école allemande, Johann Christoph Vogel, « qui se ferait certainement un honneur de l'achever sans rien changer à ce qui est fait par l'auteur » (Archives nationales, O<sup>1</sup> 619 n°189). Mais, très vite, il adopta le parti de la reine en faveur de Piccinni. Rien n'y fit pourtant, « ni les ordres de la reine, ni le vœu public, ni le zèle de Piccinni, n'ont pu l'emporter cependant sur les réclamations et les remontrances de notre parlement lyrique ; il a soutenu avec l'obstination la plus respectueuse que c'était une insulte faite aux musiciens français que de charger un Italien du soin d'achever l'ouvrage d'un compositeur italien ; en conséquence, le batteur de mesure de l'Opéra [Rey] s'est emparé de l'ouvrage de Sacchini, en a mis en musique les trois dernières scènes, et M. Piccinni s'est bien gardé de faire valoir ses titres ; il sait trop ce que l'on risque en se brouillant avec l'Opéra » (Grimm, *Correspondance littéraire*, mai 1788). L'École française – à travers Rey – triomphait temporairement, et permettait à Sacchini de connaître un second succès posthume : la partition d'*Arvire & Evelina* « paru[t] digne du grand maître à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre ; peut-être même est-ce un des ouvrages où il a déployé le plus de force et de vigueur » (*Idem*).

Les querelles semblaient bien s'être estompées. Et pour cause ! Après la mort de Sacchini, en 1786, on avait appris celle de Gluck, quelques mois plus tard. Tout comme il l'avait fait pour son rival italien, Piccinni s'employa à saluer la mémoire de son ennemi d'Autriche. C'est de lui, nous dit-on, que « le chevalier [reçut] l'éloge le plus digne d'honorer sa mémoire » (Grimm, *Correspondance littéraire*, décembre 1787). Le compositeur proposa en effet une souscription « non pour élever au chevalier Gluck un buste, comme l'ont fait Rome et Florence au célèbre Sacchini, mais pour fonder à perpétuité, en l'honneur de ce compositeur, un concert annuel exécuté le jour de sa mort, uniquement composé de sa musique, *pour transmettre*, dit-il, *l'esprit et le caractère de l'exécution de ses compositions aux siècles qui succéderont à celui qui a vu naître ces chefs-d'œuvre*. [...] Cet hommage, qui honore également le grand homme qui le décerne et celui qui en est l'objet, est une heureuse imitation de ce que l'Angleterre vient de faire pour la mémoire de Haendel » (*Idem*). Mais, tandis que Piccinni honorait les morts, une nouvelle vague de musiciens était déjà à l'ouvrage pour prendre d'assaut l'Académie royale de musique : Vogel, Méhul et Cherubini allaient bientôt faire parler d'eux.

# La nouvelle tragédie lyrique française

*Aux portes du romantisme*

**Benoît Dratwicki**

Dès les années 1760, l'opéra français évolue considérablement sur le fond comme sur la forme. Extérieurement, ce nouvel « opéra français » est marqué par la disparition des prologues, une structure en trois actes plutôt qu'en cinq, et la diminution – voir la suppression quasi intégrale – des divertissements et des ballets. Déjà sensible dans les ouvrages des années 1760-1770, ce nouveau format est véritablement institué par Gluck avec ses opéras composés (ou arrangés) pour Paris : *Iphigénie en Aulide* (1774), *Orphée et Eurydice* (1774), *Alceste* (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779) et *Écho et Narcisse* (1779). L'opéra devient donc un genre véritablement lyrique et – surtout – profondément dramatique. Le sentiment, la situation, l'action sont placés au cœur du projet théâtral, et l'on délaisse la convention, la passion stéréotypée, la scène « obligée ». Sommeils, tempêtes, apparitions, qui avaient fait les grandes heures du baroque, disparaissent à jamais.

Le « grand genre » de la tragédie reprend alors pleinement ses droits à l'Académie royale, après avoir été temporairement renvoyée au second plan par l'opéra-ballet. Mais cette nouvelle tragédie, « réformée » par Gluck et quelques autres, est d'un genre bien différent de celui conçu par Lully et pratiqué encore par Rameau :

« Si nous ne voulons plus à l'Opéra que des tragédies, nous sommes si las de voir des chars volants, des dieux suspendus en l'air, des monstres de carton s'agitant dans des flots de gaze, etc., etc., que toute cette magie n'a plus rien qui puisse exciter notre admiration. » (*Ibid.*)

Le merveilleux consubstantiel de l'ancien spectacle d'opéra n'est définitivement plus au goût du jour. C'est pourquoi l'on voit alors tant d'ouvrages où les dieux et les allégories sont maintenus dans un rôle très secondaire – qu'on pense aux apparitions si brèves de Diane dans *Iphigénie en Tauride* ou de l'Amour dans *Orphée et Eurydice* de Gluck – ou même purement supprimés, comme dans *Les Danaïdes* de Salieri ou *La Toison d'or* de Vogel. À ce titre, le recours aux tragédies classiques françaises ou aux traductions de livrets d'*opera seria* sur sujet antique ou historique devient une ressource de premier ordre, permettant de recentrer l'intrigue sur les passions humaines, sans aucun recours au surnaturel (*Andromaque*, *Alexandre aux Indes*, *Le Cid*, *Œdipe à Colone*, *Démophon*...). Le *decorum* lui-même intéresse moins – pour un temps – comme le remarque encore Grimm lors de la création d'*Adèle de Ponthieu* de Piccinni :

« Un ouvrage qui autrefois eût paru rempli d'intérêt, n'en inspire plus aujourd'hui sur un théâtre où la pompe du spectacle et l'appareil des fêtes n'est devenu qu'un accessoire, où l'on s'est accoutumé à éprouver tous les grands mouvements de la tragédie et du drame. » (*Correspondance littéraire*, novembre 1781).

On pouvait certes souscrire aux développements amenant Grimm à conclure que « chaque art a ses ressources qui lui sont propres, que ce n'est pas par les mêmes moyens qu'on peut espérer de réussir dans la tragédie et dans l'opéra, et que les beautés d'un genre sont rarement les beautés d'un autre. » (*Ibid.*, juin 1781). Pourtant, il fallait en convenir : jamais la tragédie lyrique et la tragédie classique n'avaient été aussi proches l'une de l'autre.

Tout ce répertoire, quoique s'inscrivant assez uniformément dans la mouvance post-gluckiste, fit insensiblement évoluer le théâtre lyrique français vers une nouvelle esthétique qui, peu ou

prou, se figea stylistiquement et théâtralement jusqu'à la restauration des Bourbons, au siècle suivant. Entre 1780 et 1820, la scène française devient ainsi le creuset expérimental de la première génération « romantique » à laquelle – il faut bien le reconnaître – des compositeurs comme Grétry, Salieri, Cherubini ou Méhul appartiennent totalement. Ni les opéras de Spontini, ni ceux de Kreutzer, de Berton fils, de Fontenelle ou de Catel n'ajoutèrent véritablement aux trouvailles de la génération précédente. Il fallut attendre les années 1825-1830 pour que Rossini et Meyerbeer inventent un nouveau langage, de nouvelles formes et, partant, un nouveau genre : le Grand Opéra français.

Cet opéra français romantique (ou pré-romantique) se caractérise avant tout par sa démesure théâtrale, musicale et affective. Théâtrale, car l'heure est désormais au spectaculaire, à la pompe, à la démesure, servis par une foule de figurants, de choristes et de danseurs qui forment des tableaux de plus en plus grandioses. Peu à peu, le public plébiscite ces sujets à grand spectacle, au point que certains auteurs se reposent tout entier sur le *decorum* pour tenter de marquer les esprits. En 1784, les représentations d'*Alexandre aux Indes* ne sont prolongées qu'en raison du luxe déployé sur scène : « Décorations, costume, mouvement, bel ensemble, tout concourt à former un magnifique spectacle. » (*Almanach littéraire, ou étrennes d'apollon*, 1784, p. XXII). Au-delà du « grand spectacle », il y avait surtout « beaucoup d'évolutions de troupes très à la mode aujourd'hui et qui enchantent si fort le maréchal de Biron. On sait qu'il est devenu un des chefs et coopérateurs pour sa partie de presque toutes les nouvelles pièces du théâtre lyrique, où son régiment joue souvent un rôle. Il a fourni cette fois 150 hommes employés à la scène seulement. » (*Mémoires secrets*, 26 août 1784). Mais le public n'est en général pas si facile à contenter : ainsi, la chute de *Pizarre ou La Conquête du Pérou* est-elle principalement la faute du librettiste qui aurait dû comprendre que « le costume original du peuple péruvien, l'appareil imposant de ses cérémonies religieuses, le tableau de l'invasion de ses conquérants avides, et la destruction même du temple du Soleil à grands coups de fusées, ne suffisaient pas pour faire un bon opéra ». (*Correspondance littéraire*, mai 1785).

Si certains ouvrages pâtissent d'un trop plein de spectaculaire, d'autres, à l'inverse, ennuient par leur austérité. *Thémistocle*, par exemple, « parut froid, sans mouvement ; il languit par les moyens mêmes qui semblaient devoir en ranimer la marche. Le style diffus, lâche, sans couleur et continuellement prosaïque [...] convenait peu sans doute à une tragédie lyrique de ce genre. » (*Ibid.*, juin 1786). En choisissant de mettre en scène des sujets souvent politiques – et par là même, peu propres à toucher le public – on rejetait certes machines et ballets, mais aussi l'expression de sentiments amoureux ou fraternels, souvent étrangers à des intrigues reposant sur le pouvoir. Ceci explique notamment la chute des *Horaces* (où les larmes de l'héroïne, Camille, semblaient bien déplacées). En ce sens, le livret de *Thémistocle* parut l'un des moins réussis de sa décennie, le poète ayant tout à la fois « omis le merveilleux » et choisi de ne traiter « que des questions politiques [laissant] l'âme des spectateurs parfaitement tranquille ». (Claude Role, *François-Joseph Gossec (1734-1829). Un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 147). Entre trop et trop peu, le chemin de la réussite – déjà fort étroit – semblait de plus en plus mince pour les poètes encore plus que pour les musiciens.

On s'était détourné du merveilleux, du pastoral, du sensible. Racine, Corneille, Voltaire trônaient désormais sur les planches de l'Opéra. Les plus noires tragédies du théâtre déclamé paraissaient encore trop édulcorées : à l'Académie royale, ces mêmes intrigues se voyaient rehaussées de cris, d'effets et surtout d'un réalisme qui flirtait avec le voyeurisme. L'amoncellement de cadavres, la subtilité de tortures psychologiques originales, le développement méticuleux de toutes les formes de folies accaparaient les auteurs et subjuguèrent les spectateurs. L'austérité emprunt de noblesse des poètes du règne de

Louis XIV convenait bien à ce nouveau goût : Quinault reprenait ses droits, mais paré de nouveaux atours qui déformaient ses livrets au point de les rendre méconnaissables.

Ce goût pour le réalisme substitua au merveilleux – jusque-là principale ressource du spectacle – l'exotisme et l'histoire : plonger au cœur du folklore et des paysages de contrées lointains (*Alexandre aux Indes*, *La Caravane du Caire*) ou imaginaires (*Panurge dans l'île des Lanternes*) enivra une bourgeoisie de plus en plus férue de voyages ; la reconstitution historique offrit une autre alternative, à l'heure où les premières fouilles de Pompéï et d'Herculanum captivaient toute l'Europe. Les décors que Pierre-Adrien Pâris réalisa à partir de 1785 témoignent de cette fascination et révèlent tout autant le goût de l'Empire romain que celui du Moyen-Âge, bâtiments antiques et gothiques voisinant souvent en un mélange aussi improbable que poétique. À l'occasion des premières représentations d'*Aspasie*, le public ne put qu'applaudir frénétiquement à « l'ingénieuse idée [...] de présenter au lever de la toile l'imposant et magnifique chef-d'œuvre de Raphaël, si connu sous le nom de *L'École d'Athènes*. Ce tableau, copié avec exactitude [...] développe avec le plus grand avantage l'optique théâtrale. » (*Correspondance littéraire*, avril 1789). Pour *Nephté*, on se permit de « transporter la scène en Égypte, ce qui [amena] des cérémonies religieuses, un costume et des décorations dont la nouveauté sur ce théâtre [parut] d'un effet très imposant. » (*Ibid.*, janvier 1790). Obélisques et pyramides firent bien plus pour le succès de l'ouvrage que les cris déchirants d'une Saint-Huberty arrivée au terme de sa carrière.

Si l'innovation en matière de costumes et de décors focalisait l'attention de la presse, si les questions de style musical restaient au cœur des débats, les problématiques liées aux choix des livrets n'étaient pas moins épineuses. Depuis quelques années, le retour à Quinault s'était avéré une solution fort prisée : les *Armide*, *Alceste*, *Persée*, *Thésée*, *Proserpine* et autres *Roland* avaient fleuri sous la plume d'auteurs divers, une petite partie seulement ayant connu les honneurs de la scène. Parmi les livrets de Quinault remis en musique mais jamais représentés, on compte encore *Thésée* de Blainville, *Isis* de Dauvergne, *Roland* de Rameau, *Alceste* de Floquet, *Armide* de La Cépède, *Armide* de Francœur (l'aîné), *Proserpine* de Mayer ou *Cadmus et Hermione* de Désaugiers. Mais le recours systématique à l'ancien poète de Lully lassait désormais. Au début des années 1780, Mercier avouait avec honnêteté ne pas goûter ce Quinault, dont la plume n'avait, selon lui, « jamais pu échauffer Lully, encore moins Piccinni. Tous les héros de Quinault sont fades et fastidieux, et M. Marmontel a manqué étonnamment de goût en s'attachant à ses misérables opéras dont le vide et la faiblesse auraient dû frapper un homme de lettres tel que lui. » (Mercier, *Tableau de Paris. Étude sur la vie et les ouvrages de Mercier*, notes, etc. par Gustave Desnoiresterres, Paris : Pagnerre/ Lecou, 1853, p. 164). Aussi était-il sans appel :

« Je crois qu'il faut renoncer totalement à Quinault ; il n'y a rien de si insipide au monde que ses opéras ; il n'a ni rapidité, ni diversité, ni chaleur. C'est une folie que de vouloir le rappetasser ; tous les musiciens perdront leur temps et hasarderont leur réputation sur ces canevas vides qui repoussent le génie. » (Mercier, *Tableau de Paris*, II, Hambourg : Virchaux/ Neuchatel : Fauche, 1781, p. 201).

Les mânes de Quinault eux-mêmes semblaient déplorer cette résurrection forcée :

« Vous ne connaissez pas quel est mon triste sort.  
Devais-je encore après ma mort  
Avoir des critiques à craindre ?  
De l'injuste Boileau j'éprouvai le courroux.  
De mes succès il était trop jaloux ;  
Il m'en a fait ici l'aveu même. [...]  
Ce n'est pas tout encor ; le nombre est infini



Des écrivains fameux dont je suis poursuivi.  
 Saint-Marc, Dubreuil, Lebœuf, Laujon, Gersain, Sedaine,  
 Moline, Duplessis, Desriaux, Desfontaines,  
 Santerre, Sauvigny, Liroux, Favart, Rochon,  
 Saint-Vivier, Lemonnier, Morel et Chabanon ;  
 Chacun d'eux par le son de sa touchante lyre,  
 Du théâtre à jamais mes vers a fait proscrire.  
 Je ne suis qu'un poète énervé, langoureux,  
 Monotone, froid, ennuyeux.  
 L'un en me déchirant avec un soin perfide  
 Corrige mon *Roland* (1), l'autre refait *Armide* (2) ;  
*Atys* (3) n'est plus le même ; *Amadis* (4) est changé.  
 Enfin de toute part je me vois outragé ;  
 Et si pour moi quelqu'un encore se déclare,  
 On appelle son goût singulier et bizarre,  
 On le croit dépourvu de sens et de raison,  
 Et même on lui défend de prononcer mon nom.

(1) M. Marmontel a remis *Roland* en 3 actes.

(2) Nous ignorons, malgré toutes nos recherches, le nom de l'auteur modeste qui s'est présenté il y a quelques années au Comité de l'Opéra pour faire lecture d'une nouvelle *Armide*.

(3) Remis en trois actes par M. Marmontel.

(4) Remis en trois actes par M. Saint-Vivier. » ([Anonyme], *La Lanterne magique ou chronique scandaleuse des spectacles de Paris*, Paris : Chez les Marchands de Nouveautés, 1793, p. 40).

Pour autant, Quinault et d'autres poètes anciens figuraient toujours dans les listes d'ouvrages proposés au comité de lecture de l'Opéra : en 1788, on attendait toujours un jugement sur une *Alcyone* (Houdar de La Motte), un *Tancrède* (Danchet), un *Almazis* (Moncrif) et une *Proserpine* (Quinault). (*Liste des opéras dont messieurs les auteurs disent que la musique est prête à être répétée. Année 1788*, F-Pan/ O<sup>1</sup> 621 n°142).

Il fallait donc imaginer d'autres alternatives pour revitaliser la poésie lyrique. En 1784, par le même arrêt qui fixait l'École royale de chant, Louis XVI soutint l'établissement de trois prix « donnés chaque année aux trois poèmes qui auront été jugés les meilleurs par sept membres de l'Académie française choisis par Sa Majesté pour les juger. Le premier prix, de 1 500 livres, sera donné à la meilleure tragédie lyrique ; le second, de 600 livres, au meilleur opéra pastoral ou comique ; le troisième, de 500 livres, à la seconde tragédie lyrique. » Cette démarche originale – rappelant à s'y méprendre celle mise en place par Dauvergne au Concert Spirituel vingt ans plus tôt pour revitaliser la composition de grands motets – ne devait toutefois produire que de maigres fruits. Le premier concours, en juin 1785, ne sut pas départager *Cora* de Valadier, *Œdipe à Colone* de Guillard et *La Toison d'or* de Chabanon, dont les deux premiers furent mis en musique et représentés. (Lettres du baron de Breteuil à ce sujet, « Versailles le 16 juin 1785 », F-Pan/ O<sup>1</sup> 615 n°500 à 502). L'initiative, renouvelée en 1786 et 1787, tourna bientôt court – une partie de la presse raillant cette expérience (*Mémoires secrets*, 14 avril 1787), et Dauvergne fut contraint de chercher d'autres solutions : la traduction de livrets de Métastase (*Demofonte*) ou la réécriture de livrets anciens restait toujours la meilleure alternative.

Dans ce paysage, c'est bien Racine, Corneille et Voltaire qui tirèrent leur épingle du jeu.