



Les Opéras de Gluck dans les Parodies du XVIII^e siècle *

(SUITE ET FIN).

Les années qui suivent nous jettent en pleine querelle des Gluckistes et des Piccinnistes ; le maître napolitain était arrivé à Paris à la fin de décembre 1776. Gluck y revint quelques mois après, avec la partition de cette *Armide*, dont il disait avoir fait la musique de manière qu'elle ne vieillît pas si tôt. La première de la tragédie, le 23 septembre 1777, préoccupa vivement l'opinion publique et porta à leur plus haut degré ces querelles musicales qui faisaient oublier aux Français du XVIII^e siècle toute la politique de leur pays. Nous n'insisterons pas sur les positions respectives des partis et ne nous occuperons que des écrivains satiriques. Dès le 17 septembre, on lisait dans les *Mémoires secrets* : « Le goût de la parodie semble renaître avec fureur : on en a fait une d'*Ernelinde* (opéra de Philidor) et déjà plusieurs auteurs sont en concurrence pour celle de l'*Armide* du chevalier Gluck qui n'est pas encore jouée et ne le sera que la semaine prochaine au plus tôt. »

* Voir le numéro du 1^{er} Mars.

Les Comédiens Italiens représentèrent le 17 décembre à Paris et le 19 décembre à Versailles, l'*Opéra de province*, parodie nouvelle d'*Armide*. Les auteurs en étaient M. de Piis et Barré, avec la collaboration de Desprès et Resnier. C'est à juste titre que la comédie s'intitulait *Parodie nouvelle d'Armide* (1). Nul livret, depuis un siècle, n'avait été aussi souvent tourné en ridicule que celui de Quinault, dont Gluck s'était encore servi. L'une des premières parodies paraît être l'*Opéra de Campagne*, de Dufresny, avec musique de Raison aîné, représenté sur l'ancien Théâtre Italien le 4 février 1692 ; on y voyait Arlequin qui faisait tourner la broche pour cuire le souper des artistes, pendant que les violons berçaient le sommeil de Renaud ; plus loin deux démons descendaient du cintre et enlevaient les deux amants dans une couverture, le tout entrecoupé des cabrioles et des plaisanteries habituelles aux Italiens. Cette comédie eut du succès et ne fut point oubliée ; en 1777 De Piis et Barré choisissent un titre analogue à celui de 1692. On pourrait encore citer au début du XVIII^e siècle d'autres parodies d'*Armide*, par exemple celle de Jacques Bailly (Théâtre Italien, 21 mars 1725).

Les deux actes de l'*Opéra de Province* se passent à Reims ; la scène représente un théâtre ; nous verrons que ce mélange de la vie dramatique et de la vie bourgeoise permettra des effets fort savoureux. La belle actrice Adélaïde va triompher dans le rôle d'*Armide*, mais elle est malheureuse, parce que le jeune Rigaut, étudiant en droit, résiste à son amour. Arrive l'oncle Hiradot, une affiche à la main ; il fait le métier d'impresario et s'entretient avec Adélaïde des intérêts du théâtre. Adélaïde cherche à engager une haute-contre de talent pour chanter les opéras de Quinault ; Hiradot juge la chose inutile :

Bon, qu'importe cela !

Ne vous chagrinez pas sur cet article-là.

Attendu le grand bruit qu'un orchestre doit faire

Le volume des voix n'est pas nécessaire (*sic*).

Le Public, étourdi par l'accompagnement,

Sourd aux cris du chanteur, n'entend que l'instrument.

(1) Édition chez Vente, 1777, in-8°.

S'agit-il d'un combat ? la timbale bruyante
 A frapper un coup sûr aide une main tremblante.
 Le Héros n'est-il plus ? un lugubre basson
 Sait faire autour de lui pleurer à l'unisson :
 Avec une Bergère est-ce l'amour qui lutte ?
 Le plaisir modulé découle de la flutte,
 Tandis qu'un violon, rival du flageolet
 Remonte à sons aigus jusques au chevalet.

ADÉLAÏDE : Allez, quoiqu'il en soit, ces raisons sont frivoles.
 Il faut que la musique, esclave des paroles,
 Dans l'oreille attentive entrant avec les vers
 Partage ici les droits qu'elle a seule aux Concerts.

HIRADOT : Avons-nous, pour guider et le chant et la danse,
 La main, je dis la main d'un Artiste éminent
 Qui de droite et de gauche allant et revenant
 Frappe sur un pupitre et dicte la cadence ?

Air : Vaudeville des *Deux Chasseurs*.

ADÉLAÏDE : Non, non, mon oncle, je vous jure
 Arrivera
 Ce qui pourra ;
 Sans qu'on nous marque la mesure
 Nous jouerons ici l'opéra ;
 Ce moyen n'est rien moins qu'auguste ;
 Faut-il donc pour garder le ton
 Que ce soit à coups de bâton
 Qu'une Déesse chante juste (*bis.*)

Il est à peine besoin d'attirer l'attention sur la musicalité de ce passage, fort clair par lui-même ; nous y trouvons mentionnée une fois de plus la fameuse question du bâton de mesure à l'Opéra. Adélaïde n'est pas dans la tradition française ; elle donne raison à Grimm et J.-J. Rousseau et prétend, comme les actrices italiennes, se passer de tout « batteur de mesure ». La parodie continue à suivre d'assez près le texte d'*Armide* ; au lieu des « peuples de Damas », nous voyons entrer ici tout le personnel du théâtre, auquel Hiradot va prodiguer des conseils assez spirituels, en prévision de la représentation prochaine :

Voici le mot, songez-y bien ?
 Crier est tout, chanter n'est rien...
 Qu'on chante mal, qu'on chante bien
 Quand c'est en chœur, on n'entend rien.

Nous savons par Grimm que ces couplets avaient été particulièrement goûtés, lors de la première. Arrive le Suisse du théâtre (c'est Charon de Quinault), qui se frotte les épaules ; il vient d'être bâtonné par Rigaut, à qui il prétendait refuser le passage. A cette nouvelle, Adélaïde, très émue, fait changer la décoration du théâtre et gourmande ses machinistes sur un air de Philidor : « Tôt, tôt, tôt, courez tôt, etc... »

La parodie laisse de côté les deux premières scènes du second acte de Gluck et passe directement à l'admirable scène III. Le décor représente les jardins enchantés d'Armide ; Rigaut se propose d'assister à la représentation à titre de critique musical ; il se promène en regardant autour de lui. (*Plus j'observe ces lieux et plus je les admire*). Enfin il s'endort sur un recueil d'opéras qu'il avait commencé à feuilleter ; telles les naïades de Quinault, les actrices en dansant viennent l'enchaîner de guirlandes de fleurs. Adélaïde se réjouit de l'avoir en sa puissance, mais fort émue elle-même, elle déplore sa propre « faiblesse » et sa « honte ».

Un baiser ! doucement,
 Agissons déceimment
 L'usage veut qu'on soit moins tendre
 Près d'un amant
 Fait récemment ;
 N'allons pas trop innocemment
 Lui donner ce qu'il doit me prendre.

Bref elle se sent éprise et comme asservie ; de quelle façon pourra-t-elle recouvrer son indépendance ? peut-être va-t-elle être forcée d'épouser Rigaut, pour cesser de l'aimer ; le régime conjugal tuera la passion. C'est une spirituelle transposition dans le style bourgeois de la grande scène d'Armide : « Ah ! si la liberté me doit être ravie... » (Acte III, scène 1.)

Le second acte de l'*Opéra de Province* correspond au quatrième de Quinault. On sait qu'Ubalde et le chevalier danois, bravant tous les périls,

se mettent à la recherche de Renaud ; ils sont représentés dans la parodie par M. Jourdain, oncle de Rigaut, et par M. Mouton, maître en droit. L'entretien des deux chevaliers (Acte IV, sc. 1) est remplacé par une excellente scène de comédie entre les deux compères. Mais voici venir toutes les actrices qui les entourent de guirlandes et dansent des rondes autour d'eux. Tout à coup M. Jourdain, fournisseur du théâtre, reconnaît dans la danseuse Julie une de ses clientes dont il n'avait pas lieu d'être satisfait : c'est ainsi que M. de Piis met en scène l'admirable et émouvante rencontre de Lucinde et du chevalier danois. Il faut citer quelques-uns de ses vers, dont l'allure facile rappelle les meilleures pages de Piron :

Air : *Sans cesse à la ville, de la Fête du Château.*

JOURDAIN :	Or donc avoir fourni d'abord En fait d'habits de caractère Une robe à grandes fleurs d'or Pour jouer les Bergères, Item six lais de satin blanc Pour être Vestale un moment.
JULIE :	De l'argent de ce satin-là Vous méritez que je vous frustre, Car au sortir de l'Opéra Il n'avait plus son lustre.
JOURDAIN :	Un juste de Vénus fort cher Vu qu'il était couleur de chair, De plus un grand manteau tigré Pour jouer parfois la sauvage.
JULIE :	Oh, c'est toujours contre mon gré Que j'en ai fait usage.

Nous passons ensuite au cinquième acte de Quinault ; c'est la grande scène d'amour : « *Armide, vous m'allez quitter...* » Ici Rigaut, entraîné par Adélaïde dans la carrière théâtrale, apparaît avec une cuirasse et couronné de fleurs ; les deux amants dans leur duo empruntent les phrases même de Gluck :



Ah! Si vous a-viez La ri - gueur de m'ôter .. votre cœur
 Mais le jeune Rigaut est moins platonique que le chevalier de la fable :

ADÉLAÏDE (*choquée d'une caresse familière*) :

Finissez, vous me fâchez,
 Un peu plus de prudence ;
 L'amour compte autant de degrés
 Que la Jurisprudence.

RIGAUT :

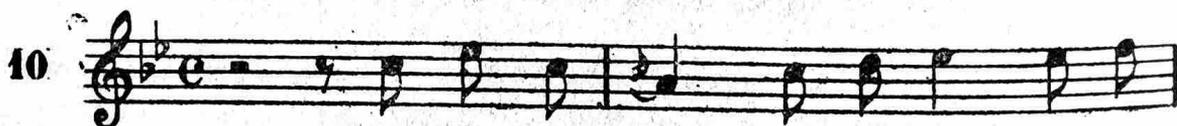
J'ai fait la moitié du chemin
 Dans tous les deux, je pense,
 Et je puis sans autre examen
 Passer à la licence.

On voit quelle est l'intention de nos auteurs : transformer Armide et Renaud en petits amoureux de vaudeville ; remplacer la phraséologie galante de Quinault : les fers, les chaînes, les flammes, etc..., par des mots piquants et des sous-entendus ; il est juste de reconnaître qu'ils y réussissent fort bien. Cependant Adélaïde, soucieuse de l'avenir, quitte son amant pour consulter un diseur de bonne aventure. Ici encore c'est la phrase de Gluck que M. de Piis met dans sa bouche :



Vous m'ap-pre - nez à con-naî - tre l'a - mour

Et Rigaut de riposter :



L'a - mour m'ap - prend à con - naî - tre la



crain - - te, à con - naî - tre la crain - te

« Je sais ainsi que vous ce madrigal heureux. »

Rigaut reste seul au milieu des acteurs et actrices qui l'entourent de leurs danses et, figurant des couples d'amoureux, varient leurs attitudes voluptueuses pour l'occuper agréablement. A la fin de ce ballet font irruption M. Jourdain et M. Mouton qui pressent Rigaut de les suivre. Étonnés du décor, ils se demandent où ils sont et le jeune homme de répondre avec emphase, conquis par cette atmosphère théâtrale :

« Dans les jardins d'Armide et je suis son amant. »

Suit, entre les trois personnages, une excellente scène de comédie, dont le dialogue est alerte et les traits d'esprit fréquents. M. Jourdain se plaint d'avoir travaillé des années pour son neveu :

Car enrichi dans les affaires
 J'ai, pour imiter mes confrères
 (Et le ciel m'en punit, je crois)
 J'ai, par un intérêt trop tendre,
 Blessé la Justice cent fois,
 Afin qu'un jour il pût la rendre.

A quoi Rigaut répond que s'il est monté sur la scène, c'est parce qu'il était destiné à parler en public. Au milieu de ces discours surgit Adélaïde, qui comprend tout et se désespère ; elle veut se donner la mort. Rigaut se demande si elle continue à jouer le rôle d'Armide ou si elle veut réellement se tuer de chagrin. Sans résoudre le problème, il fuit, entraîné par son oncle et son professeur.

Et voici la scène finale, les fureurs d'Armide :

Oui, que le feu s'élançe et par ce mur voisin
 Pénètre en ce moment au fond du magasin :
 Puisse-t-il en son cours anéantir le cintre,
 Griller jusqu'au soleil entre les mains du peintre,
 Consumer nos enfers, réduire en un brasier
 Nos forêts, nos chassés et nos monstres d'osier,
 Sous cent débris épars cacher ces colonnades
 Et nourri par l'eau même embraser les cascades...

On m'obéit. Fuyons ; agens officieux,
 Démons, que près d'ici ma voiture s'avance
 Et m'éloigne à jamais de ces murs odieux.
 Brûlez, palais, témoin de mon indifférence,
 C'est ainsi qu'en partant je vous fais mes adieux.

(Une partie du théâtre s'écroule et s'enflamme : la troupe accourt pour l'éteindre et la pièce est terminée par un divertissement de pompiers).

On voit qu'il ne s'agit point seulement d'une parodie d'*Armide*, mais d'une satire dirigée contre la musique d'opéra ; sous ce rapport, les auteurs revenaient à la vieille tradition de la Foire et de la Comédie Italienne. C'est précisément le reproche que la critique leur adressa ; Bachaumont écrit : « La facétie donnée hier aux Italiens est moins la parodie d'*Armide* qu'une critique de l'Opéra en général et de beaucoup d'autres choses qui n'y ont pas de rapport. On l'a trouvée plate, grossière et d'un très mauvais ton. Il y a de la gaieté et quelques saillies en couplet qui ont fait plaisir. Cela ne peut aller loin, ni jeter beaucoup de ridicule sur le chevalier Gluck. » Grimm n'est pas tout à fait du même avis ; quoique hostile en principe aux pièces en vaudevilles, il ne laisse pas de montrer quelque sympathie pour les œuvres de Piis. Il avait déjà écrit à propos de *la Bonne Femme* : « Cette bagatelle a eu beaucoup de succès, l'idée en est folle et quoique l'exécution en soit fort négligée, on y a trouvé de la gaieté et quelques saillies assez heureuses. » Son impression est analogue en 1777 : « C'est, comme la parodie d'*Alceste*, l'ouvrage d'une société de jeunes gens pleins d'esprit et de gaieté. M. Auguste est le principal auteur de la nouvelle pièce... Cette idée a paru assez ingénieuse ; mais on a remarqué avec raison que les auteurs n'en ont pas tiré tout le parti qu'ils en auraient pu tirer, s'ils y avaient mêlé moins de choses étrangères au sujet, s'ils s'étaient bornés à faire la parodie d'*Armide*, au lieu de faire une critique générale de l'Opéra, du magasin et de toutes ses dépendances. »

Comme aujourd'hui, les opinions de la presse sont souvent contradictoires au XVIII^e siècle. Par les extraits que nous avons donnés, on a pu juger de l'entrain et de l'esprit qui ne font pas défaut à ces deux actes. A notre avis l'*Opéra de province* reste la meilleure parodie qu'on ait écrite sur les

tragédies de Gluck ; elle mériterait d'être reprise au lendemain d'une représentation d'*Armide* et nous croyons que le succès ne lui manquerait point.



On sait qu'*Iphigénie en Tauride* obtint, le 18 mai 1779, un triomphe plus complet que les autres premières de Gluck ; la critique se trouva désarmée et les polémiques s'arrêtèrent. Toutefois la parodie ne perdit point son temps. Le 26 juin 1779, Favart et Guérin de Frémicourt firent jouer à la Comédie Italienne *les Réveries renouvelées des Grecs* ; ce n'était pas la première fois que le vieux Favart traitait un pareil sujet ; il avait déjà donné au même Théâtre Italien, en juillet 1757, *la Petite Iphigénie*, « parodie de la grande » ; en 1779, il reprend ce libretto presque sans modifications, se contentant de modifier les vaudevilles au goût du jour ; nous n'avons donc pas à nous arrêter à ce premier essai et nous passerons à l'analyse des *Réveries renouvelées des Grecs* (1).

Le premier acte, comme celui de Gaillard et Gluck, débute par une tempête ; la scène représente le péristyle d'un temple ouvert à tous les vents. Iphigénie et les prêtresses implorent le secours du ciel ; puis Iphigénie raconte son rêve d'une manière peu spirituelle. Arrive Thoas, tout effrayé du courroux divin ; sur un motif bien connu de la *Serva Padrona*, il nous dit ses inquiétudes et qu'il ne doit épargner aucun étranger, s'il veut assurer son trône :

Allegro

Cer - tai - ne voix se - crè - te Ré - pè - te, Ré -
 - pè - te, Tho - as, prends gar - de à toi, Son - ge à toi.

(1) *La Petite Iphigénie* parut à La Haye en 1758, *les Réveries*, chez Delormel, en 1779.

Mais Oreste et Pylade viennent de débarquer ; le peuple manifeste par ses danses sauvages la joie de voir deux nouvelles victimes ; on les interroge, puis on les entraîne au supplice. Favart se sert ici de la marche célèbre : *Eh ran tan plan tire lire*, popularisée surtout pendant la Révolution :



Le second acte se passe devant l'autel rustique d'un temple souterrain ; Oreste et Pylade se réjouissent de mourir ensemble, lorsqu'un prêtre vient les séparer. Resté seul, Oreste s'endort et voit apparaître les Furies qui l'entourent en chantant des vers de mirliton : « *Il a battu sa mère — Frappez lui les flancs, etc...* » Mais voici Iphigénie qui vient demander au captif des nouvelles de toute sa famille ; elle sauvera un des étrangers, s'il promet de porter en Grèce une lettre qu'elle va lui confier. Lutte courtoise entre Pylade et Oreste ; nous y saisissons quelques-uns des procédés de Favart : Oreste parle toujours de lui-même à la troisième personne :

Ne sais-tu pas qu'Oreste est furieux ?
Ne sais-tu pas jusqu'où va sa misère ?

Plus loin, il se lamente sur la disparition de son cher Pylade et, très agité, parcourt la scène en le réclamant à grands cris, cependant que Pylade, qui ne l'a jamais quitté, ne cesse de répéter d'une voix plaintive : « Mais je suis ici, calme-toi ! » L'effet est assez plaisant. Bref Pylade est libéré par Iphigénie, mais il se promet bien de sauver Oreste à son tour.

Au début du troisième acte, Oreste s'attarde à causer avec Iphigénie, qui déplore les rigueurs de sa destinée dans les termes les plus galants :

C'est mon devoir d'ôter ici la vie,
Il me serait plus doux de la donner !

Au moment d'immoler Oreste, elle le reconnaît pour son frère et tous deux s'embrassent sur l'air du quatuor des *Troqueurs*. Thoas arrive, furieux, et ordonne à ses gardes d'enlever Oreste et Iphigénie, mais les Scythes refusent, sous prétexte qu'ils « respectent les dames ». Tumulte ; en apprenant que Diane va tomber de la lune, Thoas se décide à abolir ce culte barbare. Et, comme dans un vaudeville, tout finit par un mariage : Pylade trouve Iphigénie « encore jolie et faite pour l'amour » ; il l'emmènera en Grèce.

Favart n'en était pas à sa première parodie ; sans posséder l'esprit de Piron, il avait, à plusieurs reprises, donné les preuves de son talent. Mais cette fois, les intentions seules sont bonnes : il a voulu transformer une sombre tragédie en une histoire familière, remplacer les scènes de douleur et de crainte par des madrigaux et des calembours. Ces trois actes sont d'une extrême faiblesse ; Favart se contente de suivre servilement le livret de la tragédie ; aucune allusion à la musique de Gluck. Au troisième acte seulement, Iphigénie se déclare fatiguée des lamentations de ses prêtresses, quoiqu'elle admire l'harmonie de leurs accents. Il faut pourtant reconnaître que Favart a conservé jusqu'au bout le talent de choisir les vaudevilles et de les approprier aux situations. En cet art il était passé maître.

Après la pièce de Favart, nous signalerons encore deux autres parodies d'*Iphigénie en Tauride* : la première, dûe à Dorvigny, l'ancien collaborateur de Moline, était intitulée *les Bons Amis ou Il était temps* ; elle fut représentée sur le Théâtre des Variétés Amusantes, le 2 juillet 1779 (1). La seconde s'appelait *Iphise aux Boulevards* et fut jouée la même année sur le Théâtre des Élèves ; je n'en connais ni l'auteur ni le sujet et il est à peu près certain qu'elle ne fut pas imprimée. Les *Mémoires secrets* nous indiquent simplement qu'elle était extrêmement favorable à l'œuvre de Gluck (2).

(1) Imprimée seulement dans le Théâtre de l'auteur, tome I, Amsterdam et Paris chez Cailleau, 1782

(2) T. XIV, août 1779.

Enfin *Écho et Narcisse*, dont on connaît l'échec à l'Opéra, le 24 décembre 1779, fut parodié par Robinot dans une comédie-vaudeville intitulée *Les Narcisses ou l'Écot mal payé*. Si le titre est assez plaisant, il est difficile d'être renseigné sur la pièce elle-même ; il semble qu'elle n'ait été ni jouée, ni livrée à l'impression.



Après les parodies qui visent spécialement tel ou tel opéra de Gluck, il nous faut étudier maintenant deux comédies d'actualité où la personne et la musique de Gluck jouent le principal rôle. Elles paraissent toutes deux avoir été écrites au plus fort de la querelle, c'est-à-dire à la fin de 1777, dans les mois qui suivirent la première d'*Armide*. La première est due à un librettiste assez connu, Billardon de Sauvigny et s'intitule *Les Piccinnistes et les Gluckistes* (1). Il s'agit en somme d'un véritable opéra-comique, avec une intrigue assez compliquée que nous n'avons pas à narrer ici. Les scènes les plus intéressantes se passent dans le salon d'un grand amateur de musique, Mondor, qui vient justement de se convertir au Gluckisme. Le compositeur Durson, c'est-à-dire Gluck, se charge de lui organiser un grand concert avec huit cors, dix clarinettes, des fifres, des tambours, des timbales, des trompettes, six contrebasses et un instrument nouveau qui produira l'effet d'une bombe. Le texte fait du reste allusion à des faits précis :

Nous rendons enfin la liberté
 Au monde musical. J'ai signé le traité.
 De deux brillants rivaux la puissance harmonique
 Se dispute l'honneur de l'empire lyrique.
 On vient de rassembler leurs principaux sujets
 Qui, le verre à la main, se sont juré la paix.
 Moi, Bourguemestre des Gluckistes
 Au vœu commun je n'ai pu résister
 Et même en ce moment je dois vous présenter
 Signor Melodini, le chef des Piccinnistes.

(1) Dans les *Après soupers de la Société*, petit théâtre lyrique et moral sur les aventures du jour, Paris, 1783, 5 vol. in-18, t. II.

On sait que Gluck et Piccinni s'étaient rencontrés personnellement à la table du directeur de l'Opéra et qu'ils avaient montré l'un pour l'autre la plus parfaite courtoisie, ; ce sont les agapes qu'évoque Billardon de Sauvigny (1).

Une discussion s'engage ensuite sur les mérites respectifs des deux maîtres ; Mondor, dans un récitatif obligé, compare Gluck à l'aigle de Jupiter ; il fait trembler la terre, frappe l'anapeste et va comme l'éclair du bémol au bécarre ; la mélodie de son orchestre retrace la douleur antique et ténébreuse ; il est si sûr, par des moyens irrésistibles, de frapper les oreilles et les cœurs, qu'il n'accorde pas assez d'attention aux livrets de ses opéras ; quant à Piccinni, c'est un compositeur de goût plus féminin, un brillant rossignol à l'art caressant et sensible. De pareilles réflexions valent d'être notées ; bientôt Durson-Gluck vient exposer lui-même ses principes :

Dans tout art la peinture est le premier moyen,
L'orchestre peut tout peindre et le chant ne peint rien.

Ce dernier hémistiche est de trop, surtout si on le compare à la façon dont Gluck aimait à parler du « langage du cœur ». Suit un air sans indication d'auteur où se trouvent parodiées les intentions du maître :

Maestoso *sf*

Je veux qu'on crie — et non qu'on chan - te, Je veux qu'on

brus-que les ef - fets ; Mes contre - bas - ses font les frais De la fu -

Hautbois

- reur de l'é-pou - van - te, De la fu - reur, de l'é-pou - van - te.

(1) Cette réunion avait eu lieu aux environs de novembre 1777.

(Voix de fausset)

Le haut - bois marque le dé - sir, La

(Voix naturelle)

flû - te a l'ac - cent de la plainte Le fi - fre ce .

(Quintes)

. lui du plai - sir Et le re - mords est dans la

quin - te, Et le re - mords est dans la quin - te.

Tout cela n'est pas négligeable : avec leurs défauts ou leurs exagérations, ces lignes correspondent à quelques-unes des idées de Gluck. Qu'on se rappelle la belle préface d'*Alceste* en 1767 : « J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur l'action qui va se présenter et en former pour ainsi dire l'argument ; que le concours des instruments devait se régler en proportion de l'intérêt et de la passion... » Entre 1770 et 1780 Gluck et Grétry poursuivent dans l'instrumentation une réforme du même genre ; ils s'efforcent d'augmenter le rôle expressif de l'orchestre en général et de chaque instrument en particulier ; il y a donc plus d'une observation juste sous les bouffonneries de Billardon de Sauvigny.

La fin de la pièce nous rejette en plein vaudeville : un habile rival enlève à Mondor sa maîtresse Rosine ; cette aventure le dégoûte des Gluckistes comme des Piccinnistes et il vivra désormais loin des querelles musicales. Le livret ne donne que quelques airs et la plus grande partie de la partition semble avoir disparu ; nous savons qu'elle était dûe à la collaboration de Fritzeri, Framery et surtout Dezède.

Vers la même époque, un amateur de talent, M. de Chabanon, écrivait

une comédie en cinq actes et en vers, non jouée : *l'Esprit de parti ou les Querelles à la mode* (1). Violoniste distingué, membre de l'Académie française en 1780, ce fut peut-être le critique musical le plus remarquable de la fin du XVIII^e siècle. Il y a beaucoup à retenir de sa *Lettre sur la musique*, publiée dans le *Mercur de France*, à l'occasion de la reprise de *Castor et Pollux*, en 1772 (2) ; son ouvrage capital est un traité de *la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785). Bref, ce sont là des titres suffisants pour que sa comédie d'actualité retienne toute notre attention. Elle est précédée d'une préface fort intéressante où l'auteur développe quelques idées sur la moralité dans la musique ; de tous les arts, la musique est peut-être celui qui parle le plus aux sens ; il importe donc de faire un choix judicieux parmi les compositeurs. Chabanon se défend d'avoir voulu écrire une pièce de circonstances ; il s'est proposé simplement de flétrir un travers universel.

L'intrigue rappelle un peu celle de Billardon de Sauvigny : la scène se passe dans les salons de Dorville, grand amateur de musique, au moment où le triomphe de Gluck — désigné sous le nom de Tudomèle — est à son plus haut degré. Mais Dorville ne goûte que la musique italienne et une dame de ses amies lui reproche vivement de méconnaître le génie de Gluck. « Ce génie est allemand », s'écrie Dorville.

LA COMTESSE : Eh sans doute, allemand ; toute votre Italie
N'atteint pas de ses chants la sublime énergie.

DORVILLE : Appelez-vous du chant des hoquets convulsifs,
Des airs estropiés, de froids récitatifs,
Des motifs avortés et dont la mélodie
Ne circule jamais dans son cercle arrondi.

Sur ces entrefaites, on annonce l'arrivée d'Aletha (Piccinni), véritable dieu de la musique, accueilli avec enthousiasme chez Dorville ; le sage Aletha s'étonne et s'effraye un peu de ce succès inattendu. Le vieil Orgon, tout paralysé, se fait apporter dans un fauteuil pour lui baiser les mains

(1) Publié dans ses *Œuvres de théâtre*, 1788, in-8°.

(2) Avril, II, pp. 159-180.

Orgon représente la vieille musique française et se rappelle avec émotion les triomphes de Lully ; il faut citer le couplet où il retrace l'évolution du goût parisien au XVIII^e siècle :

Hélas ! j'ai vu passer de mode ces merveilles ;
 Ce qui leur succéda m'assourdit les oreilles
 Et cette nouveauté me mit presque au tombeau ;
 Ma toux date du jour où l'on goûta *Rameau*.
 Des Bouffons contre lui j'embrassai la défense ;
 Je retrouvais en eux ce bon goût de *Florence*,
 Oui, leurs farces tenoient du tragique *Lulli*.
 Bon Dieu ! j'ai vu partir le divin *Manelli* ;
 Ce grand homme, par moi mis dans la diligence
 Emportoit avec lui le bon goût de la France.
 Aujourd'hui c'est bien pis ! l'Allemagne vers nous
 (Que dis-je, l'Allemagne) eh ! l'enfer en courroux
 A député naguère un fol énergumène,
 Braillard usurpateur de la lyrique scène,
 Tudomèle...

Sans se troubler, Aletha, porte-parole de M. de Chabanon, répond qu'il a beaucoup d'estime pour son rival, que les « Arts et les Artistes sont frères » et que rien n'est plus pernicieux que l'esprit de parti. Mais Dorville ne se laisse pas persuader ; il court à l'Opéra pour faire échec à une première de Gluck qui se donne le soir même ; il veut « magnétiser » la ville et la cour pour amener de nouvelles querelles.

Ajoutez à tout cela quelques personnages épisodiques : un escroc italien, le cavaliere Nardi, qui se dit maître de chant et dont les impostures se découvrent au dernier acte, la jeune Flore, pupille de Nardi, qui finira par épouser Grécourt, fils de Dorville. Ce sont là concessions faites à l'optique théâtrale ; on sent bien que l'auteur a porté tout son effort sur les discussions musicales. Bien que spirituelle, la pièce ne nous satisfait pas entièrement. M. de Chabanon ne tient pas la balance assez égale entre les deux partis : aux critiques contre la musique allemande devraient s'opposer quelques lignes dirigées contre la musique italienne. Quoique l'auteur témoigne d'un grand éclectisme, nous savons que ses préférences

vont à Gluck ; une *Épître aux musiciens*, écrite à la même époque, nous le montre plein d'enthousiasme pour l'auteur d'*Orphée* : seul, Gluck réussit à allier l'harmonie et le drame par les nœuds sacrés du génie et du goût. Nous voudrions sentir cette opinion à travers les scènes de la comédie. Si le caractère de Dorville est fort vivant, le rôle d'Aletha nous paraît un peu factice ; il est trop embelli, trop idéal ; nous aimerions que ce sage planât un peu moins au-dessus des passions humaines et reconnût plus difficilement la supériorité de son heureux rival. M. de Chabanon a eu enfin le louable souci de mettre en scène tous les genres de musique : allemande, italienne, lulliste ; mais la tradition française du vaudeville est imparfaitement défendue au premier acte par un vieux laquais ; elle n'est plus mentionnée dans la suite ; nous trouvons qu'elle méritait peut-être mieux que cet interprète et que ce silence.

Telles sont les principales critiques que me paraît appeler cet *Esprit de parti* que l'on ne peut traiter aussi légèrement que les parodies de Favart. M. de Chabanon, je le répète, est un critique souvent pénétrant. Il mérite encore aujourd'hui d'être lu et discuté.



Nous ne donnerons pas à ces pages une longue conclusion ; tout en éclairant d'une lumière assez piquante les à-côté des œuvres de Gluck, elles ne nous permettraient point de déduire des observations générales sur les idées ou la musique de l'auteur d'*Orphée*. Aussi bien les auteurs satiriques s'attaquent-ils de préférence aux livrets des opéras et sur ce terrain leur besogne est évidemment plus facile ; ils n'ont qu'à imiter leurs habiles devanciers comme Le Sage, Piron ou Favart. Pourtant, nous l'avons vu, la Parodie est souvent capable de s'élever à une certaine hauteur ; des pièces comme l'*Opéra de Province* ou l'*Esprit de parti* valent d'être signalées, car on y trouve des observations suggestives sur la musique de théâtre.

Ces parodies n'étaient point lettre morte au XVIII^e siècle ; leur nombre même prouve l'intérêt qu'y prenait le public parisien. La lecture de Grimm, de Bachaumont ou de Métra nous montre l'opinion publique parfois

ravie, le plus souvent indignée des attaques dirigées contre les chefs-d'œuvre de Gluck. Le maître lui-même n'y restait pas insensible ; il écrivait au bailli du Rouillet, le 13 décembre 1775 : « Je ne pourrais non plus hazarder l'Opera Bouffon car il y faudrait au moins 10 acteurs et actrices, parmi lesquelles il me faudrait encore M^r le Gros et l'Arivée, sans cela je donnerais la plus charmante occasion aux critiques de s'acharner contre moi comme ils ont fait pour le Siège de Cythère, où ils m'ont traité comme un petit écolier, sans avoir vu aucune ligne pour ma défense, et j'ai pris le parti de me soustraire le plus que je pourrais de leurs griffes, comme je ne demeure pas à Paris, tous ces écrits me font un préjudice à ma réputation en Allemagne et l'Italie, car ici on prend tout à la lettre, ce qu'on écrit pour ou contre un auteur ; ainsi dans le même temps où je me tue pour tâcher de pouvoir amuser Messieurs les François ils cherchent à me priver du peu de réputation que j'avois acquis avant de venir à Paris (1). »

Ce passage est significatif ; il montre combien l'orgueil de Gluck était blessé de pareils coups d'épingle ; on ne sent pourtant aucune animosité, aucun fiel dans les vers des Piis ou des Chabanon ; leurs pièces appartiennent au genre « bon enfant ». Sur la fin de sa vie, comblé d'honneurs et d'argent dans sa calme retraite, Gluck devait penser avec plus d'indifférence aux coups que l'esprit parisien lui avait jadis portés ; et ces réflexions étaient celles d'un sage. Plus encore que les Revues, les Parodies sont des pièces fugitives et platoniques ; on les oublie totalement après le drame ou l'opéra qu'elles se proposaient de tourner en ridicule ; une reprise même ne pourrait guère les ramener au jour. Elles ne défendent pas autant que les Revues les droits de la morale ou du bon sens outragés et c'est d'une main bénigne que leurs auteurs manient le fouet de la satire. Toute l'histoire littéraire nous apprend que si elles ne peuvent retarder le triomphe des chefs-d'œuvre, elles ne sauraient davantage hélas ! empêcher les directeurs de théâtre de jouer des pièces insipides ou malsaines.

GEORGES CUCUEL.

(1) *Revue Musicale S. I. M.*, 1^{er} juin 1914, p. 9.