



HAL
open science

Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire, l'exemple d'André-Modeste Grétry

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire, l'exemple d'André-Modeste Grétry. *Études sur le XVIIIe siècle*, 1990, 17, pp.127-135. halshs-00009418

HAL Id: halshs-00009418

<https://shs.hal.science/halshs-00009418v1>

Submitted on 20 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**PROPOSITION POUR UNE POÉTIQUE MUSICALE
REVOLUTIONNAIRE.
L'EXEMPLE D'ANDRE MODESTE GRETRY¹**

par
Philippe VENDRIX

Fonds national de la Recherche scientifique

Aborder un moment de l'art musical sous un aspect strictement théorique, oriente irrémédiablement le discours vers une définition terminologique dont les éléments forment l'intitulé même de cette étude. "Poétique musicale", "révolutionnaire" et "exemple" vont être tour à tour envisagés dans leur spécificité et dans leurs interactions intimes; le donné de départ demeurant uniquement chronologique, la Révolution française, et géographique, la France. Ce point de vue ne réduit en rien le geste compositionnel. Loin de là! Partir de la poétique pour aboutir à l'exemple, c'est en quelque sorte suivre l'idée de sa conceptualisation à sa transformation musicale, en s'arrêtant, dans le cas d'une analyse de langage théorique, sur l'intermédiaire entre ces deux étapes: le traité.

I. La poétique musicale

Vers la fin du xviii^e siècle se dessine une tendance à réclamer une imitation non plus directe mais spiritualisée, s'adressant tout autant au sens qu'à l'esprit, voire au corps². Il s'agit du résultat des propositions émises par Denis Diderot dès les années 1760 mais qui ne trouvèrent leur expression complète que dans l'œuvre de l'abbé Morellet. Il devient parfois délicat d'utiliser la notion d'imitation et il faudra attendre Jean-François Lesueur pour la voir intégrée avec une nouvelle dimension sémantique dans le vocabulaire de la théorie musicale:

"L'artiste qui imite et qui connaît bien la métaphysique³ de son art, ne sortira jamais des bornes de l'imitation pour vouloir montrer la vérité".

Finalement, cette mouvance du concept d'imitation n'éclipse pas une idée fondamentale mais trop peu développée de l'esthétique musicale du xviii^e siècle: celle de la nécessité d'établir un système de codes.

Les textes de Condillac ou de Rousseau, ceux de Rameau ou d'Estève s'accordent sur ce point. Il y a formation obligatoire, lors de l'invention du langage musical, comme d'ailleurs de tout langage, qu'il résulte des passions ou d'une analyse des

fondements de la nature, d'un système référentiel. Plus une société raffine ses pratiques artistiques et plus elle s'attache à améliorer ce système de codes. A Paris, les décennies marquées par la présence de Willibald Gluck illustrent cet appel des compositeurs. Les exemples abondent dans l'œuvre de Philidor, par exemple, de descriptions musicales de phénomènes physiques tandis que Monsigny et Grétry, pour rester dans le domaine de l'opéra-comique, élaboraient un lexique musical de la psychologie dramatique.

Mais, ce n'est ni Gluck, ni Monsigny ou Philidor ou Grétry, à ce moment là, qui décelèrent l'orientation que prenait le langage musical. Certes, ils la sentaient, ils la guidaient, mais ils n'étaient pas armés pour la codifier. Les esthéticiens comme Morellet, Boyé ou Chabanon même ne sont pas directement impliqués dans les problèmes d'écriture. En revanche, le comte de Lacépède - biologiste de renom, successeur de Buffon et parallèlement compositeur élève de Gossec - sent un besoin, qui pourrait être qualifié de typique pour un amateur, même si éclairé, de mettre en ordre tous les systèmes mis en œuvre par ceux qu'il écoute quotidiennement⁴.

Trop de facteurs entrent en jeu pour qu'il soit permis de parler de hasard: rencontre dans la même personne d'une passion musicale et d'une connaissance approfondie des systèmes classificatoires zoologiques et la fin de l'Ancien Régime! Tout cela s'inscrit dans un mouvement général, duquel la musique était restée extérieure et que Lacépède tente d'intégrer. Le *Supplément de L'Encyclopédie* consacre la première étape spectaculaire de taxinomie des Lumières⁵. Plus que la version originale, souvent confuse dans ses orientations, le *Supplément de L'Encyclopédie* illustre un système plus cohérent de pensée, reposant, entre autre, sur un souci, fondamentalement rationnaliste, de nommer et classer. L'histoire naturelle bénéficie la première, ainsi qu'en témoigne ce texte d'Elie Bertrand (c. 1712-1797), de cette tendance:

"C'est le défaut de méthode qui a borné si lon-tems l'histoire naturelle des anciens. Tout étoit confondu & restoit dans l'obscurité. Les méthodes soulagent la mémoire, aident les commerçans, mettent de l'ordre dans les collections & les cabinets, instruisent en annonçant les propriétés générales & les qualités communes; & quoique nous ne puissions pas nous flatter d'avoir saisi le fil de la nature, ces systèmes peuvent un jour ou un autre nous conduire à le découvrir." (art. "Fossiles")

Cette systématisation, si elle paraît évidente dans son affectation du développement des sciences naturelles, comment peut-elle influencer sur l'expression théorique des arts et donc, dans le cas de l'art musical, de la littérature? Le *Supplément* joue encore à ce niveau un rôle catalysateur et propulseur, d'autant que la plupart des notices littéraires furent attribuées à Jean-François Marmontel (1723-1798) et Johann-Georg Sulzer (1720-1779). Tous les deux considèrent qu'un effet artistique se produit seulement si la formule adéquate est appliquée. Il y aura donc, de la part des auteurs, une tentative de description, la plus détaillée possible, des effets artistiques mais surtout du processus relationnel entre ceux-ci et l'artiste, d'une part, et l'auditeur, d'autre part. Dans la mesure où l'artiste manie son dictionnaire des effets, il obtiendra le résultat désiré et donc le succès⁶. En découle une définition des arts dont la fonction se concentre sur la présentation d'objets visibles ou invisibles de la nature au moyen d'une expression correcte qui permet de situer cet objet dans une catégorie et de

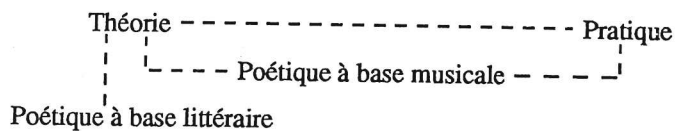
révéler son individualité⁷. Quel chemin parcouru entre cet article et la notice “Beau” de Diderot! Ce n’est pas tant l’idée de ce qu’est l’art qui diffère que la manière d’en aborder la définition. Diderot posait comme question: ‘Qu’est-ce que le beau?’; Marmontel: “Comment fonctionne le beau?”

Le 7 mars 1777, dans le *Journal de Paris*, Suard réclame une poétique musicale:

“Tout ce qu’on entend dire dans le Monde sur la Musique Dramatique prouve bien que le Public n’a pas encore les élémens de la Poétique Musicale. Le moment de la faire est venu.”⁸

Malgré cet appel pressant de la part des critiques et des connaisseurs, malgré la pression épistémologique exercée par le *Supplément*, l’élaboration d’une poétique musicale tarde. Ce retard se justifie, entre autres facteurs, par une difficulté de définition chez les théoriciens d’un schéma de fonctionnement de la musique et de son expression théorique.

Il semblait effectivement difficile pour les théoriciens de la musique en France à la fin du xviii^e siècle d’imaginer que la musique devait bâtir sa poétique à deux niveaux. D’une part, celui du langage musical et qui donc ne pouvait s’exprimer que par des exemples de compositions ou les secrets des maîtres glissés à l’oreille de l’apprenti. D’autre part, celui du langage théorique, sorte de métalangage musical, particulièrement dans le cas d’une tentative de poétique. Finalement, ce qui perturbait le plus, ce n’était pas tant le passage d’une théorie à une pratique et vice-versa, mais plutôt de l’expression d’une poétique soit selon des procédés “littéraires”, soit selon des procédés musicaux.



Il y a une ségrégation nette de cette catégorie qui ne paraît accessible qu’à des théoriciens particuliers, férus de disciplines scientifiques ou passionnés de systèmes comme Framery.

Pourtant, le fait même que ces théoriciens écrivirent des compositions appréciées, reflète une tendance des années 1780 à combler cet hiatus entre cet aspect de la théorie et la pratique musicale. Il devient une caractéristique de la période révolutionnaire française. Non que l’inventivité des compositeurs se ralentît pour laisser progresser à grands pas la réflexion théorique. Il y a plutôt une connivence de deux facteurs: l’influence de traités retentissants comme celui de Lacépède et plus tard Framery et l’activité compositionnelle de théoriciens comme Lesueur. Ce moment fut intense et bref! Il s’oppose au romantisme en quelques points et Madame de Staël dans *De l’Allemagne* est plus novatrice que ces théoriciens lorsqu’elle écrit:

“La rêverie délicieuse dans laquelle il (l’art de la musique) nous plonge, anéantit les pensées que les notes peuvent exprimer et la musique réveille en nous le sentiment de l’infini; tout ce qui tend à particulariser l’objet de la mélodie doit diminuer l’effet.”⁹

Cela correspond à un autre moment et il s’agit à présent de revenir à l’intitulé de cette étude afin d’en analyser le second terme: “révolutionnaire”.

II. “Révolutionnaire”

Une fois établie la conception d’une poétique musicale, il restait aux théoriciens à imaginer une correspondance entre le vécu et leur art, entre l’actualité de la période autour de 1789 et l’écriture dont ils usaient ou proposaient l’usage. Autrement dit, il s’agissait de cerner la notion de révolution en ce qu’elle pouvait être transposée dans le langage musical. *Révolution* revêt deux significations dans les écrits théoriques français du XVIII^e siècle.

1. Il y a d’abord sa valeur dans la terminologie historique. Correspondant au schéma astrobiologique ou aux schémas cycliques, elle ne peut en aucun cas devenir élément de poétique¹⁰.

2. Révolution peut signifier bouleversement social pour les compositeurs et théoriciens. Grétry écrivit par exemple:

“J’ai vu naître et s’effectuer une révolution parmi les artistes musiciens, qui a précédé de peu la grande révolution politique.”¹¹

Framery, plus tard, incite le “musicien de la révolution” à s’adresser au peuple, apportant ainsi à la musique une dimension sociale:

“Musiciens de la révolution, ne veux-tu pas sauter avec elle & à travers les siècles? Le pourras-tu, si ta mélodie n’est pas simple, facile, à la portée des voix inexercées à qui ton art est inconnu? Tes chants ne doivent-ils pas retentir dans l’atelier de l’artisan laborieux, et adoucir ses rudes travaux?”¹²

Les implications de “révolution” agissent certes à deux niveaux différents des structures sociales mais il ressort une insistance sur le groupe¹³. Ce point est fondamental, même s’il reste quelque peu hasardeux de fonder une hypothèse sur deux occurrences de la notion. La révolution suggère une interprétation d’une masse. Pour Grétry, dans ce texte-là, il s’agit de l’individualisation du groupe social des musiciens. Pour Framery, le musicien de la Révolution doit répondre aux exigences du nouvel ordre social en satisfaisant le groupe le plus nombreux.

Cette définition du champ sémantique de “révolution” n’en rend pas moins complexe l’application à l’expression musicale. Suivant qu’il cherche à “exprimer ses sentiments” ou à “peindre des situations”, deux moyens d’aborder les mouvements de masse, le compositeur joue un rôle ou actif ou passif. Tandis que dans le premier cas, il s’investira dans son œuvre; dans le second, le compositeur se sert d’une poétique dont les éléments ont déjà été exprimés. Peindre des situations, c’est décrire musicalement des révoltes, des mouvements de foules, etc. Bref, toute une

palette de situations qui avaient déjà leur place dans le répertoire de l'opéra et de l'opéra-comique avant 1789. Par contre, exprimer des sentiments révolutionnaires oriente le compositeur et le théoricien vers des voies inexplorées.

Lesueur, le premier, perçut et énonça un système poétique adapté à cette image. Son principe s'organise autour de l'idée de gradation générale, de teinte générale qui confère à l'œuvre une unité organique qui conduit, par la multiplication de gradations particulières, vers l'explosion finale. Bref, l'"air de famille" qu'il réclame correspond à un effet de masse pour la masse. Il faudrait s'attendre à trouver chez l'auteur de *La Caravane* un exposé précis du cas révolutionnaire. N'écrivit-il pas:

"Une musique donc qui convient à un sentiment ne sauroit convenir à un autre".¹⁴

Hélas, il en reste à des principes généraux, insistant sur les "chaînes de rapport", c'est-à-dire les rappels mélodiques, et l'usage des chœurs.

Framery poussera plus loin la spécification d'une poétique musicale révolutionnaire mais, victime de la difficulté de conception d'une expression théorique de la poétique, il articule son discours sur le texte - c'est d'ailleurs l'objet de son traité, *Avis aux poètes lyriques* -, qu'accompagne la musique, plus que sur celle-ci. Dès le début de son texte, il introduit à son programme:

"La musique est donc enfin rendue à son institution première, celle de célébrer les actions éclatantes; de faire le principal ornement de nos fêtes; de leur donner un caractère plus auguste et plus solennel; d'attacher les citoyens les uns aux autres par des chants religieusement patriotiques, et de faire naître dans leurs âmes cette harmonie touchante qui règne dans ses accords."¹⁵

"Par les charmes de la mélodie" constitue la seule allusion à une technique musicale. Une mélodie charmante consiste en un chant symétriquement organisé, se répétant de couplet en couplet, respectant une formule rythmique immuable. Ces éléments relèvent de l'hymne et Framery n'abordera aucun autre genre, se limitant au plus simple.

III. L'exemple

Tout reste flou! La poétique musicale se démêle dans les ambiguïtés de son niveau d'expression. Le concept de révolution connaît son heure de gloire dans le vocabulaire historiographique, auprès des compositeurs comme phénomène social. Presque rien du côté des théoriciens. En cela, la musique diffère de l'architecture qui, elle, évoluait essentiellement au niveau du projet et n'aboutissait quasiment jamais à des réalisations. Pourtant, la Révolution - en tant que moment de l'histoire de France -, recherche une nouvelle forme d'expression, une institutionnalisation non seulement de la forme mais aussi du fond, non seulement des lieux d'enseignement mais aussi de la pratique. L'abondance des méthodes de solfège ou d'instruments reflète cet aspect. Seulement, ce mouvement n'affecte pas les méthodes de composition ni même les essais esthétiques. Comme il a été signalé plus haut, nombreux étaient ceux qui réclamaient une théorie méthodique de la composition qui suivrait les principes d'une poétique.

Chercher dans André-Modeste Grétry un exemple de poétique révolutionnaire respecte une donnée de l'histoire: il est un des rares compositeurs à rédiger après 1789 un ouvrage théorique orienté vers une approche systématique du langage¹⁶. Lesueur et Framery s'ajoutent au maître de l'opéra-comique, mais l'un s'oriente vers la musique religieuse tandis que l'autre s'adresse plus au poète qu'au musicien. Considérer un exemple implique l'application des définitions des deux premiers termes dans le cadre particulier d'un homme et de son œuvre. C'est donc regarder Grétry et son attitude face aux événements révolutionnaires et les confronter à l'émergence du concept de poétique musicale révolutionnaire.

Le lieu n'est pas de narrer les actes de Grétry aux alentours de 1789. Cependant, il faut insister sur un point: Grétry ne fut pas une girouette idéologique. Il eut certes peu l'occasion de s'exprimer par écrit sur ses conceptions politiques avant 1789. Cependant, de toujours date son admiration pour Jean-Jacques Rousseau; dès son installation à Paris, il fréquente le cercle des encyclopédistes. Mais il ne cesse d'intriguer, car il s'efforce de demeurer dans un juste milieu ou de ne pas être directement impliqué. Cela trouble, et surtout pendant la Révolution. Pourquoi le 11 octobre 1795, par exemple, doit-il écrire:

“Je déclare que les 12, 13 et 14 Vendémiaire, j'étois chez moi dans mon lit malade d'un crachement de sang auquel je suis sujet depuis plusieurs années.”¹⁷

Or l'on sait que le 13 vendémiaire de l'an 4, la Convention et son armée guidée par Barras infligeaient une défaite aux royalistes révoltés¹⁸. Grétry fut attaché à la famille royale par un lien affectif. La violence des événements révolutionnaires lui répugnait. Bref, il exprime un sentiment de modération et recherchera toujours la liberté; liberté - et il insiste sur ce point - qui prendra comme outil l'instruction.

Des éléments qui contribueraient à la définition d'une poétique musicale révolutionnaire dans l'œuvre théorique de Grétry n'abondent pas. Son ouvrage *De la Vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes et ce que nous devrions être* révèle quelques aspects:

“Dans une brochure sur la musique, on a dit que Dieu s'étoit servi du maître de musique de la dernière reine de France pour ranimer, par ses accords nerveux, le courage abattu des Français, qui avoient besoin d'une révolution.”¹⁹

Un peu plus loin, il modère ses propos, n'attribuant plus à la musique le rôle de provocatrice de la Révolution:

“Mais quand j'observe que les partisans de ma musique et celle de Gluck étoient presque tous royalistes, parce qu'ils dépendoient de la cour, je dis alors que la révolution a eu d'autres causes plus puissantes encore que la musique, et je m'en tiens à celles que j'ai rapportées précédemment.”²⁰

Grétry livre un élément de sa poétique lorsqu'il parle des “accords nerveux”. Dans un long article sur les *Mémoires ou essais sur la musique*, Herbert Schneider a dressé un tableau des procédés poétiques mentionnés par Grétry²¹. “Révolutionnaire” n'y figure pas puisque le terme apparaît dans le traité de 1801. Une confrontation du procédé “accords nerveux” avec ceux repris dans la liste de cet article conduit à

attribuer au procédé une valeur particulière. Deux extraits de ses *Mémoires ou essais sur la musique* peuvent aider à mieux cerner la signification de l'adjectif nerveux dans sa relation avec révolutionnaire. Dans le premier volume, Grétry écrit:

"La musique bruyante qu'on peut appeler révolutionnaire."²²

Dans le second volume une allusion à la prise de la Bastille implique les mêmes caractéristiques:

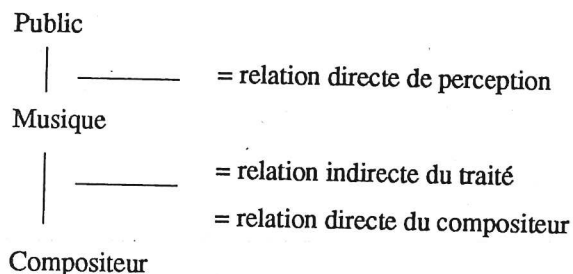
"Il semble que depuis la prise de la Bastille on ne doit plus faire de musique en France qu'à coup de canon! erreur détestable qui dispense de goût, de grâce, d'invention, de vérité, de mélodie et même d'harmonie, car elle ne fut jamais dans le bruit."²³

Si ces citations ne permettent pas de définir avec une grande précision le moyen musical que Grétry veut que les compositeurs utilisent lors d'événements révolutionnaires, il n'en demeure pas moins qu'elles facilitent la distinction entre les théories de ses contemporains. Il apparaît évident que Grétry est seul à proposer une poétique musicale révolutionnaire: ses contemporains Lesueur et Framery envisageaient une époque suivant la période de troubles à laquelle fait allusion Grétry.

Conclusion

Quelle conclusion après cette prospection aux résultats bien maigres? C'est justement cette carence de résultats qui permet d'orienter la conclusion vers des généralités qui contribuent à éclairer les conditions de l'expression de la théorie musicale au moment de la Révolution, moment marqué par les nombreuses publications de Grétry. La situation est faite d'ambiguïtés que compliquent des hésitations épistémologiques²⁴.

La seconde moitié du XVIII^e siècle s'oriente vers un établissement de taxinomies. Les sciences naturelles servent de modèle à tous les théoriciens des autres disciplines. Ce besoin rationnel d'explication, en s'appliquant à la musique et surtout à la musique lyrique, oblige le théoricien à envisager son art sous une forme nouvelle. Plus nécessaire de rechercher les fondements naturels de la musique; mais nécessité d'en comprendre le fonctionnement dans la triple relation, compositeur-musique-public. Première ambiguïté: le théoricien peut commencer par deux pôles. Seconde ambiguïté: la relation compositeur-musique peut s'envisager de deux manières.



La complexité de ce réseau relationnel perturbe les théoriciens, surtout lorsqu'ils cherchent à l'intégrer dans le mouvement de la réalité. Celui de 1789 fut la révolution²⁵.

NOTES

¹ Cette étude n'aurait été possible sans l'aide du Deutscher Akademischer Austauschdienst.

² Voir Maria Rika MANIATES, "Sonates, que me veux-tu?: the enigma of French musical aesthetics in the 18th century", *Current musicology* 9 (1969) 117-140.

³ Le mot "métaphysique" apparaît de plus en plus souvent dans le vocabulaire de la théorie musicale à la fin du XVIII^e siècle. Grétry dira de la musique qu'elle est "un langage plus métaphorique que le langage ordinaire" (*Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, 1797, vol. III, p. 110). Est-ce là une volonté d'utiliser le vocabulaire des linguistes? De toute manière, il est évident que par ce mot, les théoriciens montrent que l'art va au-delà de la réalité matérielle.

⁴ Le meilleur travail sur Lacépède en tant que théoricien de la musique est de Ora FRISCHBERG SALOMAN: *Aspect of Gluckian operatic thought and practice in France: the musico-dramatic vision of Lesueur and Lacépède (1785-1809) in relation to the aesthetic and critical tradition*, PhD: Columbia University, 1970. Voir aussi son article "Lacépède's La poétique de la musique and Le Sueur", *Acta musicologica* XLVII (1975) 144-154.

⁵ Voir Kathleen HARDESTY, *The Supplement to the Encyclopédie*, The Hague: Martin Nijhof, 1977.

⁶ Cette attitude est typique de Marmontel qui a toujours eu tendance à s'attribuer le succès. L'idée provient de l'homme de lettre et le musicien applique seulement la formule.

⁷ Art. "Caractère" de Sulzer.

⁸ Article repris par Gaspard-Michel LEBLOND dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par Monsieur le chevalier Gluck*, Napoli et Paris, Bailly, 1781.

⁹ Paris, 1959, p. 376.

¹⁰ Voir Philippe VENDRIX, "La notion de révolution dans les écrits théoriques concernant la musique avant 1789" *Colloque Musique, Histoire, Démocratie*, Paris 1989 (sous presse).

¹¹ André-Modeste GRÉTRY, *De la Vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes et ce que nous devrions être*. Paris: Imprimerie de la République, 1801, vol. II, p. 6.

¹² Nicolas-Etienne FRAMERY, *Avis aux poètes lyriques, ou de la nécessité des rythmes et de la césure dans les hymnes ou odes destinées à la musique*, Paris, Imprimerie de la République, an IV, p. 29-30.

¹³ Il faut insister sur le fait qu'il s'agit ici plus du musicien qui travaille suite aux événements proprement révolutionnaires, c'est-à-dire ceux qui provoquent le changement.

¹⁴ Jean-François LESUEUR, *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solemnité*, Paris, 1787, p. 34.

¹⁵ FRAMERY, *op. cit.*, p. 1. Remarquons que Framery use d'un vocabulaire "ancien". Des expressions comme "passions douces et vertueuses" apparaissent déjà dans les écrits sur l'opéra au temps de Lully.

¹⁶ Y voir une influence de Jean-Jacques Rousseau reste des plus hypothétiques. Il est vrai que les *Mémoires* dressent des tables poétiques dont les éléments ne sont pas sans faire allusion aux passions sur lesquelles avait insisté l'écrivain. Cependant, il pourrait tout autant s'agir d'une tentative de systématisation théorique du vocabulaire musical employé par Grétry au long de sa carrière.

¹⁷ Lettre publiée par Georges DE FROIDCOURT, *Correspondance générale de Grétry*, Bruxelles, Brepols, 1962, p. 170-171.

¹⁸ De cet événement auquel Grétry ne participa peut-être pas, il garde une rancœur contre Barras. N'écrira-t-il pas dans ses *Réflexions d'un solitaire* (Bruxelles, 1921, vol. II, p. 113): "Je fis *Guillaume Tell*, à la demande de Sedaine; les autres ouvrages tels que *Barras*, qui fut représenté aux Italiens, la *Rosière républicaine* et *Denys le tyran* à l'opéra, me furent ordonnés par les terribles autorités de ce temps."

¹⁹ *Op. cit.*, vol. II, p. 223. Grétry était convaincu des pouvoirs de la musique. Dans le volume III, page 276, il écrit: "elle (la musique) combat les vices des gouvernements despotiques; elle inspire à l'homme la mâle énergie qui lui fait rompre ses fers; et si dans l'excès de son délire il pousse trop loin sa fureur vengeresse, c'est encore elle qui le calme, et le ramène à l'ordre et au but qu'il alloit outre-passer."

²⁰ *Op. cit.*, vol. II, p. 225.

²¹ Herbert SCHNEIDER, "Tradition und Fortschritt in Grétrys Poetik" *Florilegium Musicologicum Festschrift H. Federhofer*, Tutzing, Hans Schneider, 1988, p. 327-374.

²² GRÉTRY, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, 1797, vol. I, p. 287.

²³ *Ibid.*, vol. II, p. 57.

²⁴ Une ambiguïté importante, mais difficile à définir avec précision et qui de toute manière dépasserait dans son objet le cadre de cet article, réside dans l'attitude face au relativisme du goût. La Révolution doit entraîner la liberté du goût qui suppose la liberté de la création artistique. Obliger à suivre une politique musicale révolutionnaire, c'est obliger au paradoxe.

²⁵ L'élément le plus persuasif consisterait à effectuer une comparaison avec les ouvrages théoriques des autres pays à ce moment. Dans l'état de mes recherches, je peux déjà affirmer que ce qui se passe en France est unique.