



HAL
open science

Gluck fantôme. Les reprises à l'Opéra sous la Restauration: petite revue de presse

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Gluck fantôme. Les reprises à l'Opéra sous la Restauration: petite revue de presse. Alban Ramaut Pierre Saby. D'un Orphée l'autre, 1762-1859: métamorphoses d'un mythe, 2015, D'un Orphée l'autre, 1762-1859: métamorphoses d'un mythe. halshs-00980855

HAL Id: halshs-00980855

<https://shs.hal.science/halshs-00980855>

Submitted on 4 Jan 2021

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.

Gluck fantôme.
Les reprises à l'Opéra sous la Restauration :
petite revue de presse

OLIVIER BARA

[p. 111] La décennie 1815-1825 précède exactement un tournant majeur dans l'histoire et le répertoire de l'Académie royale de musique, marqué, après l'arrivée de Rossini à Paris, par la création de ses opéras français, du *Siège de Corinthe* en 1826 à *Guillaume Tell* en 1829. Avant cette *reverdise* lyrique et surtout la naissance du grand opéra romantique, le discours médiatique dominant avant 1826, au sujet de l'Opéra de Paris, pointe l'usure du répertoire, l'état léthargique de survie de l'institution. « C'est toujours le premier théâtre du monde pour la magnificence des décorations, le soin des *mises en scène*, la perfection des ballets et des divertissements, la monotonie du répertoire et l'exécution peu satisfaisante de la partie musicale », note l'*Almanach des spectacles* pour récapituler l'année 1822 à l'Académie royale de musique, où « la bonne compagnie » est « toujours fort assidue, par ton, par habitude¹ ». Berlioz a laissé un récit frappant² des mésaventures du jeune mélomane passionné qu'il fut sous [p. 112] la Restauration, guettant l'afficheur de l'Opéra pour savoir si, enfin, non pas une nouveauté mais la « remise » d'un opéra de Gluck serait au programme. Peine perdue : l'on annonçait inmanquablement *Le Rossignol* de Lebrun, *Le Devin du village* de Rousseau³, *La Caravane du Caire* de Grétry – ouvrages qui occupent alors la scène sans toujours remplir la salle, aux côtés d'*Œdipe à Colone*, de *Fernand Cortez* ou de *La Vestale*⁴.

¹. *Almanach des spectacles*, Paris, Barba, 1823, p. 32.

². BERLIOZ Hector, « *Iphigénie en Tauride* », *Gazette musicale de Paris*, 9 novembre 1834, repris dans Cohen H. Robert et Gérard Y. (dir.), *Critique musicale*, vol. I, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 442. Voir aussi le chapitre XV des *Mémoires* de Berlioz, introduction d'Alban Ramaut, Lyon, Symétrie, 2010, en particulier p. 87 : « [...] on avait peut-être changé le spectacle et substitué à l'œuvre monumentale de Gluck quelque *Rossignol*, quelques *Prétendus*, une *Caravane du Caire*, un *Panurge*, un *Devin du village*, une *Lasthénie*, toutes productions plus ou moins pâles et maigres, plus ou moins plates et fausses, pour lesquelles nous professions un égal et souverain mépris. »

³. Voir mon article : « La réception du *Devin du village* sous la Restauration, ou comment Rousseau fut chassé de l'Opéra », dans Saby P. et O'Dea M. (dir.), *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra. Autour du Devin du village*, Presses universitaires de Lyon, coll. « Études », 2006, p. 141-171.

⁴. « Au lendemain de l'Empire, et malgré les espoirs qu'ont suscités plusieurs œuvres importantes, l'Opéra de Paris entre à nouveau dans une période de léthargie. Les compositeurs français, vieillissants, somnolent et aucun jeune talent nouveau n'apparaît encore à l'horizon. Le répertoire, jusqu'en 1825 à peu près, ne se renouvelle pas. On reprend

Gluck n'est pas absent du répertoire de l'Opéra dans ces années de Restauration – de transition ? Selon le *Dictionnaire* de Joël-Marie Fauquet, *Iphigénie en Aulide* compte 478 représentations de sa création à 1824, *Alceste* 315 représentations jusqu'en 1826, *Iphigénie en Tauride* 408 jusqu'en 1830, *Orphée* 297 jusqu'en 1833, *Armide* 392 jusqu'en 1837⁵. Les opéras de Gluck donnent bien lieu à des reprises régulières sous la Restauration, déclenchant parfois la plainte des journaux lassés par ce qu'ils perçoivent comme simple routine du répertoire ; le *Journal des débats* en vient même, en 1825, à contester l'usage du terme « reprise » appliqué aux tragédies lyriques de Gluck, présentes sans vraiment discontinuer à l'affiche au point de former, obstinément, une sorte de basse continue :

Je voudrais bien qu'on attachât un sens précis aux mots. Que veut dire une *reprise* d'*Alceste* ? Est-ce que, par hasard, *Alceste* aurait été bannie du répertoire ? Y ferait-on paraître des acteurs, des ballets, des décors [p. 113] nouveaux ? Rien de tout cela : l'*Alceste* que nous avons vue hier est la même qui, sous les traits de M^{me} Branchu, nous arrachait, il y a quelques années, tant de larmes délicieuses, et M^{me} Branchu n'a point encore divorcé d'avec son ancien Admète. Cet Admète est le même pour lequel elle se dévouait si généreusement à la mort ; c'est toujours Nourrit, mais Nourrit père, Nourrit qui, ne fût-ce que pour justifier *la reprise*, et au risque d'un inceste purement théâtral, aurait pu très convenablement, en cette occasion, se faire remplacer par son fils⁶.

Les reprises, quand elles ne sont pas de simples réapparitions saisonnières des opéras de Gluck à l'affiche, sont essentiellement motivées par des prises de rôle ou par le retour d'illustres interprètes : en avril, mai et décembre 1822, en avril puis en août en 1823, Madame Branchu (Alexandrine Caroline) reprend le rôle de Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide* ; la même chanteuse, élève de Garat, créatrice des grands opéras de Spontini, reprend *Alceste* en avril 1825 puis *Armide* en décembre de la même année. Elle assure à elle seule la permanence – la rémanence ? – des grandes figures de l'opéra gluckiste dans l'univers lyrique parisien avant 1826.

Aussi peut-on parler d'une présence-absence de Gluck à l'Académie royale de musique sous la Restauration, présence fantomatique, ombre portée d'un XVIII^e siècle critique, celui de la réforme gluckiste et d'un néoclassicisme caractérisé par une éthique de la forme unifiée,

encore les opéras de Gluck, ceux de Sacchini (*Edipe à Colone* reste l'un des plus appréciés), auxquels s'ajoutent naturellement ceux de Spontini : lorsque les recettes baissent par trop, une reprise de *La Vestale* vient renflouer passagèrement les caisses ». MONGRÉDIEN Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1986, p. 82.

⁵. FAUQUET Joël-Marie, « Gluck », dans Fauquet J.-M. (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 518-519.

⁶. *Journal des débats*, 22 avril 1825 : « Académie Royale de Musique, Reprise d'*Alceste*, opéra en trois actes, paroles de du Rollet, musique de Gluck » (article signé « C. »).

justifiée par la valeur et le sens moraux de l'œuvre. Le retour de Gluck déclenche dès lors dans la presse une triple réflexion portant sur sa propre autorité critique, sur la transmission de la tradition interprétative et, finalement, sur la notion de « modernité » lyrique⁷ - une modernité encore introuvable ?

L'autorité critique en question

Dans ce contexte de stagnation du répertoire de l'Opéra, les reprises de Gluck font régulièrement mais ponctuellement office d'« événements » ; elles cristallisent un ensemble de discours médiatiques centrés sur les [p. 114] questions du modèle, de son évolution voire de sa révolution : l'œuvre de Gluck, la plus ancienne du répertoire encore vivant, liée à une réforme dramatico-lyrique tenue pour décisive, impose un discours critique particulier, travaillé par le doute quant à ses propres critères d'évaluation. L'œuvre gluckienne peut-elle être instituée par la critique en étalon de tout jugement ? Doit-elle être érigée en modèle régulateur de toute appréciation critique ?

La réponse du *Journal des débats* est affirmative, du moins dans la période d'interrègne qui sépare le magistère de Julien-Louis Geoffroy, mort en 1814, et l'intronisation de Castil-Blaze au rez-de-chaussée du journal en 1820. En 1816, le critique rêve de fonder sa propre autorité sur la puissance régulatrice de la parole et de l'œuvre des maîtres anciens, au premier rang desquels figurerait Gluck :

Quel dommage que Sacchini, Gluck, et quelques autres, n'aient pas laissé, comme Grétry, un monument de leurs principes de composition ! Leurs ouvrages se seraient mutuellement renforcés ; leurs idées, quoique divergentes en des points peu importants, réunies dans un centre commun à tous les beaux-arts, l'imitation embellie de la nature, auraient formé un code de législation musicale à l'exécution duquel on aurait rappelé les compositeurs ; et les arrêts de la critique, appuyés sur ces décisions des grands maîtres, n'eussent plus été attaqués, comme ils le sont tous les jours, du chef d'incompétence.[...] comme les poétiques ne sont que le résultat des observations faites sur les poèmes d'Homère, d'Euripide et de Sophocle, on retrouvera éternellement les règles de la composition musicale dans des études faites avec quelque soin sur le *Sylvain*, *Alceste* et *Œdipe à Colone*⁸.

⁷. La petite revue de presse ici proposée se fonde sur une exploration, sans aucune prétention à l'exhaustivité, des périodiques suivants, dans la période circonscrite : *Almanach des spectacles* (Barba), *Le Corsaire*, *Le Globe*, *Journal des débats*, *La Lorgnette*, *Le Miroir des spectacles* (devenu *La Pandore* en 1823).

⁸. *Journal des débats*, 27 mai 1816 (articles signé « C. » ; entre 1814 et 1820, les critiques des spectacles au *Journal des débats* sont P. Duvicquet, V. Étienne et R. Becquet) – le feuilleton porte sur *Œdipe à Colone* de Sacchini.

Gluck, avec Grétry et Sacchini, serait cette « mesure » de toute œuvre et offrirait au discours critique un point de stabilité dans la France post-révolutionnaire et post-impériale en quête de valeurs refondées. Symptomatiquement, symboliquement, l'auteur de l'article déclare en conclusion : « *Œdipe à Colone* est à l'abri de toute espèce de révolution⁹. » Le retour des œuvres anciennes à l'affiche, dont celles de Gluck, assure [p. 115] au critique classique la refondation régulière des modèles, bases de toute nouvelle imitation soumise au « code de législation musicale ».

Un tel positionnement esthétique fait de révérence envers le passé est bouleversé par l'arrivée de Castil-Blaze au *Journal des débats* en 1820¹⁰, dans un contexte nouveau de mise en mouvement des arts de la scène et particulièrement de l'art lyrique, avec les succès remportés par les opéras rossiniens au Théâtre-Italien. En moins de dix années, le discours critique du même journal change radicalement, cette fois sous la plume de Castil-Blaze comme en témoignent sa réaction lors de la reprise d'*Armide* fin 1825 et l'écart creusé entre le passé de Gluck et le présent rossinien :

Cet opéra [*Armide*] promis depuis longtemps aux amateurs [...], a produit son effet ordinaire, celui d'intéresser pendant vingt minutes et d'ennuyer pendant deux heures et demie. Les jours se suivent et se ressemblent : mercredi, *Armide* et jeudi, *Semiramide* [de Rossini au Théâtre-Italien] ! Il eût été bien facile de faire disparaître ces refrains de plain-chant ; mais la routine est jalouse de ses droits ; elle veut être enterrée avec sa perruque¹¹.

Le modèle fantasmé de stabilité, fondé sur la normativité, est renversé par l'irruption du relativisme des goûts et de l'historicité du jugement. Berlioz appelle cela « préjugés du moment » dans sa diatribe enflammée contre « M. xxx » – Castil-Blaze devenu alors l'autorité médiatique en matière musicale, position que lui conteste le tout jeune Berlioz, faisant d'abord parler Gluck dans les colonnes du *Corsaire* :

Si Gluck revenait et qu'il fût témoin des débats puérils qui agitent depuis quelques jours les journaux littéraires à l'occasion d'un de ses chefs-d'œuvre, il sourirait de pitié. [...] « Il n'est donc pas un homme qui joigne à quelques talents littéraires, des connaissances en musique dramatique suffisantes pour analyser mon ouvrage, donner une idée de l'esprit dans lequel je l'ai composé, et mettre à découvert les traits de génie qui s'y trouvent et qui échappent à un public aveuglé par les préjugés du moment [...]. » M. xxx, qui est-ce qui est revenu du système de Gluck ? M. xxx, qui est-ce qui trouve la moitié de la musique d'*Armide*

⁹. *Ibid.*

¹⁰. Castil-Blaze inaugure sa « Chronique musicale » le 7 décembre 1820. Voir BAILBÉ Joseph-Marc, « La critique musical au *Journal des débats* », dans *La Musique en France à l'époque romantique*, collectif, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1991, p. 271-294.

¹¹. *Journal des débats*, 7 décembre 1825, article signé « xxx » (Castil-Blaze).

ridicule ? M. xxx, qui est-ce qui trouve le poème mauvais, le principal rôle anti-musical, les décorations mesquines, les ballets sans fraîcheur ? C'est M. xxx. [p. 116] Mais quel est, dira-t-on, cet inexorable critique, ce redresseur de torts, ce correcteur universel ? C'est sans doute quelque grand compositeur, quelque poète lyrique, ou au moins un membre de l'Académie... Non, c'est plus que tout cela, c'est M. Castil-Blaze¹².

Berlioz souhaite fonder l'autorité du critique non sur des critères extérieurs à ses propres compétences (la parole du compositeur-théoricien) ou le goût du public, mais sur une aptitude créatrice et un talent propre reconnu¹³. Il s'inscrit dans l'opposition à Castil-Blaze nourrie avant lui par *Le Miroir des spectacles*, périodique érigé en défenseur du Grand-Opéra, scène « consacrée aux Gluck, aux Sacchini, aux Piccinni » contre le « secours étranger », « les muses d'Ausonie, les chants ultramontains, l'*opera seria*¹⁴ » ; en février 1823, une charge était lancée contre « M. xxx » du *Journal des débats*, que son hostilité supposée à la trinité Gluck-Sacchini-Piccini rejette dans le camp de l'incompétence :

Quelle pitié que l'état actuel de notre premier théâtre lyrique ! [...] Mais comment s'étonner de cette dépravation de goût chaque jour plus marquée, lorsqu'on entend un journaliste de guinguette avancer, avec une gravité magistrale, qu'en fait d'opéra les *libretti* des Italiens sont très supérieurs aux poèmes de Quinault et de Guillard ; que les folies musicales de Rossini sont préférables aux compositions dramatiques de Gluck, de Sacchini, de Piccinni¹⁵.

Le rapport à Gluck met alors crûment en lumière un triple positionnement critique : critique normative, dans la descendance de Geoffroy, obsédée par la régulation du goût (Gluck n'est plus ici exemple de la réforme musicale mais parangon de la tradition, et de la tradition française¹⁶) ; critique d'accompagnement des inclinations du public [p. 117] (Gluck apparaît alors d'un anachronisme encombrant) ; critique éclairée fondée sur un geste de compréhension des œuvres du passé destinées à refonder une continuité, gage d'un progrès artistique (c'est la voie que le jeune Berlioz tente déjà de se frayer). Certes, l'œuvre de Gluck n'est pas seule à susciter un tel débat sur *le* et *la* critique, sur les fondements ou la nature de son autorité ; mais

¹². BERLIOZ Hector, *Le Corsaire*, « Polémique musicale. Sur *Armide* et Gluck », 19 décembre 1825 (signé « H.B. »), repris dans *Critique musicale, op. cit.*, p. 11.

¹³. Voir REIBEL Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005, en particulier la troisième partie, « Poétique de la critique ».

¹⁴. *Le Miroir des spectacles*, 2 septembre 1821. Article non signé.

¹⁵. *Ibid.*, 23 février 1823. Article non signé.

¹⁶. « Parmi les partitions que nos deux scènes lyriques peuvent opposer aux compositions étrangères, on placera toujours en première ligne celles de *Didon*, d'*Œdipe à Colone*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *La Vestale*, de *Stratonice*, d'*Euphrosine* » (*Le Miroir des spectacles*, 13 septembre 1821). Si Sacchini, Piccinni, Gluck sont français au même titre que Méhul, c'est d'abord parce que leurs livrets sont signés Marmontel, Guillard, Hoffman, de Jouy (ce dernier appartient à l'équipe de rédaction du *Miroir*).

le répertoire gluckiste vient poser de façon plus brûlante, sous la Restauration, la question des traditions, du legs, de la médiation et de la transmission.

De la tradition interprétative

Le discours dominant déclenché par les reprises des opéras de Gluck porte sur les interprètes : il concerne tantôt une prise de rôle évaluée à l'aune des souvenirs laissés par l'ancien titulaire du même rôle, tantôt une interrogation sur l'état de la troupe de l'Opéra. Dans la décennie 1820, jusqu'à la retraite de Madame Branchu en 1826 et la diffusion du chant rossinien à l'Académie royale de musique, survivent des modes de déclamation lyrique bientôt perçus dans leur fragilité voire leur anachronisme, menacés qu'ils sont par les modes nouvelles autant que par le vieillissement des chanteurs, de Louis Nourrit (Père d'Adolphe) et de Madame Branchu. L'essentiel des évocations de la musique de Gluck dans la petite presse des spectacles se concentre sur l'évaluation de la distribution, par laquelle se mesure le passage continu ou heurté du temps :

La reprise d'*Armide*, dont le succès s'était d'abord annoncé sous les plus favorables auspices, n'a pas entièrement répondu aux vœux du public et à l'attente de l'administration. J'ai déjà signalé les causes de ce mécompte en l'attribuant à l'insuffisance de M^{lle} Grassari dans le rôle principal. [...] La jolie M^{me} Jawureck, si supérieure à M^{les} Frémont et Lebrun, Dérivis, toujours dramatique, et Adolphe Nourrit, dont nous avons déjà reconnu les mérites, n'a plus qu'une démarche et un maintien plus guerriers à acquérir pour jouer parfaitement le rôle de Renaud¹⁷.

La même *Lorgnette* notait quelques jours auparavant, déjà attentive à la rencontre entre répertoire gluckiste et jeune génération d'interprètes : « M^{lle} Grassari, bien convaincue de l'insuffisance de ses moyens pour [p. 118] rendre le beau rôle d'Armide, va, dit-on, céder à M^{me} Noël l'honneur de chanter la musique de Gluck. Nous ne pouvons qu'applaudir à cet acte de modestie et de résignation ¹⁸». *Le Miroir des spectacles* se montre plus inquiet face à la faiblesse des jeunes interprètes, incapables d'incarner vocalement et gestuellement un héroïsme dramatique ou un *pathos* lyrique devenus pour eux trop grands, trop intenses ; ainsi de la reprise d'*Iphigénie en Aulide* en avril 1822 :

[l'ouvrage] n'avait pas attiré une assemblée nombreuse à l'Opéra. Il ne faut pas en accuser le goût du public, mais plutôt la distribution des rôles. Le jeune Lafeuillade ne manque point d'intelligence, mais le rôle d'Achille est un fardeau trop pesant pour lui [...]. Nous aimons à encourager l'audace des jeunes acteurs,

¹⁷. *La Lorgnette*, 27 décembre 1825 (article signé « St.-A. »).

¹⁸. *La Lorgnette*, 18 décembre 1825.

mais il ne faut pas que cette audace aille jusqu'à la témérité. [...] M^{lle} Grassari semblait indisposée, elle paraissait exécuter une leçon de vocalisation ; ses intonations étaient toujours justes, et sa voix agréable à entendre, mais elle n'avait rien de dramatique, et la situation touchante dans laquelle se trouve Iphigénie n'a pas été exprimée avec cette flamme tragique qu'excite ce beau rôle¹⁹.

Dans une approche classique de l'art, ici l'art du chant, l'opposition binaire entre Gluck, érigé en modèle d'un ordre idéal passé, et Rossini, symptôme d'une modernité inquiétante, prédomine :

L'air de l'*Orphée* de Gluck, *che faro senza Euridice !* chanté par M^{me} Pasta, a ravi l'auditoire. Quels accents ! Quelle vérité !... qu'est devenu le temps où le chant était un tableau dramatique des sentiments de l'âme ! ce temps où les beaux airs de Gluck étaient pris pour modèle par les compositeurs, où les opéras de Cimarosa et Paesello n'étaient pas trop simples pour les chanteurs et pour des oreilles qui savaient distinguer la richesse dans sa simplicité d'avec la pauvreté recouverte de faux brillants et d'habits d'emprunts qui cachent ses haillons.

Tout a été remarquable dans cette soirée, à l'exception d'un duo de Rossini, dont le talent de M^{me} Pasta et celui de Pellegrini n'ont pu déguiser la nullité²⁰.

Le critère du « simple » est mobilisé dans l'éloge du chant en prise avec « l'âme », régulé par la vérité intérieure du personnage, autant [p. 119] de valeurs interprétatives prônées par le clan des anti-dilettantes. Ces derniers trouvent en Gluck, ou plutôt dans le souvenir reconstruit d'un Gluck idéalisé, le modèle susceptible de fonder leur critique de *réaction*. Telle est la position de Berton, le fameux ennemi musical de Stendhal, dans le journal *L'Abeille*, refuge des traditionalistes, tenant des principes classiques d'unité et de vérité de l'action en musique. Telle est aussi l'option défendue par les plumes du *Miroir*, pour la défense et illustration d'une vérité dramatique et musicale dont Gluck serait le modèle et le garant :

[...] une des qualités incontestables de la musique française, c'est de peindre tour à tour des passions opposées, de conserver à chacune d'elles le caractère qui lui est propre, de passer tour -à-tour, et quelquefois dans le même air, de l'indignation à l'amour, et du ressentiment à la prière ; c'est dans cette partie surtout que les chants de Gluck offrent des modèles inimitables²¹.

Le jeune Berlioz noue une sorte d'alliance objective avec les antirossiniens, dans ses premiers articles du *Corsaire*, en donnant par exemple la parole à « un musicien de grand talent » qui fustige les dilettantes et parodie leurs propos :

¹⁹. *Le Miroir des spectacles*, 17 avril 1822. Article non signé.

²⁰. *La Lorgnette*, 19 avril 1825, « Soirées de M. Hummel ».

²¹. *Le Miroir des spectacles*, 2 septembre 1821.

[...] qu'y a-t-il de plus ridicule que M^{me} Branchu dans le rôle de Clytemnestre ? Elle n'ajoute pas une note à son rôle, surtout dans l'air *Jupiter, lance la foudre*, qui prête tant ; car sur le premier vers, une roulade d'une douzaine de notes peindrait admirablement l'éclair qui fend la nue [...]. Voilà le talent que Messieurs les *dilettanti* exigent de tous les chanteurs, et tant que M^{me} Branchu se contentera de faire trembler et pleurer ses auditeurs [...] ils diront qu'elle crie²².

Se pose surtout la question de la transmission des modes interprétatifs qui permettrait de ne pas briser la chaîne du temps. Voilà le rôle assigné au début de la Restauration à tel illustre chanteur, porteur de la tradition, guide de la génération nouvelle ; Garat s'est vu confier un tel rôle en 1816 par le critique du *Journal des débats* :

En France on n'admire plus guère l'auteur d'*Alceste* que sur parole : les chanteurs de l'Académie de Musique, et l'orchestre même ont perdu la [p. 120] tradition des opéras de Gluck. Le seul Garat sait les chanter dans le style qui leur convient. Puisse-t-il inoculer ses intentions musicales à des élèves dignes de rendre les chefs-d'œuvre du Corneille de la scène lyrique ! [...] Si les traditions de Gluck sont perdues, si ses intentions musicales sont dénaturées, qui aidera mieux les artistes de l'Opéra à les retrouver et à les ressaisir que celui qui peut appuyer de l'autorité de sa place les leçons de son expérience, et dont la position le met à même, si j'ose m'exprimer ainsi, de commander la persuasion²³ ?

Madame Branchu est principalement chargée d'assurer, dans ces années de Restauration, une survivance quelque peu fantomatique des grands rôles gluckistes portés par une déclamation et une gestuelle expressives en passe d'être perdues. Sa présence sur scène, menacée par les injures du temps, nourrit une nostalgie douloureuse caractéristique de l'esprit de l'époque, travaillé par l'inquiétude face à l'histoire, à ses ruptures ou à ses permanences – attentif aussi à ses rémanences souterraines. Les dernières apparitions de Madame Branchu en *Armide* ou en *Alceste* relèvent de la survie miraculeuse ou de quelque retour orphique à la vie, dans une involution prodigieuse de l'ordre des temps :

Tant de beautés, il faut l'avouer, sont à peu près perdues quand l'exécution n'y répond que faiblement. La musique, sous ce rapport, n'a pas les avantages de la poésie. [...] Sur cette règle, dont l'expérience confirme tous les jours la vérité, je ne serais pas étonné que la *reprise d'Alceste* n'opérât point sur cette vertueuse épouse le même prodige que l'intervention d'Hercule, et que sa résurrection ne fût de très courte durée. [...] Louons et remercions M^{me} Branchu d'avoir eu le courage de ressaisir un rôle fatigant et terrible, où elle a rappelé plusieurs fois et ses beaux jours et les beaux jours des actrices qui l'avaient précédée dans la carrière. Certes, M^{me} Branchu a droit à notre reconnaissance, pour s'être produite dans un rôle qui, n'ayant

²². BERLIOZ Hector, « Polémique musicale. Les Dilettanti », *Le Corsaire*, 11 janvier 1824, repris dans *Critique musicale, op. cit.*, p. 5-6.

²³. *Journal des débats*, 25 octobre 1816 (article signé « C. ») ; le feuilleton est consacré à la reprise d'*Iphigénie en Aulide* « pour la rentrée de M^{lle} Armand » (Clytemnestre) et s'appuie sur le témoignage de Choron dans son éloge de Garat, maître de Madame Branchu.

pas été joué depuis quelque temps, n'aurait présenté aux jeunes actrices que des difficultés à vaincre, sans leçons et sans modèles qui les aidassent à en triompher. M^{me} Branchu leur a montré la route [...] Il est difficile en effet d'être mieux dans l'esprit de son rôle, d'avoir une pantomime plus expressive, et d'atteindre même de temps en temps à des effets plus heureux que ne l'a fait dans cette représentation M^{me} Branchu. Que si, malgré la précaution toujours dangereuse que l'on [p. 121] avait prise de baisser d'un demi-ton le diapason de l'orchestre, elle a été quelquefois trahie par son organe, ce malheur fait l'éloge de son zèle, et un silence bienveillant en a été le prix, comme de vifs applaudissements ont été souvent la récompense d'efforts plus heureux. La cantatrice a eu tort quelquefois ; la tragédienne reparaisait bientôt : l'âme et l'expression dramatique avaient bientôt fait tout oublier, tout pardonner, et les fautes du moment étaient couvertes par les souvenirs²⁴.

Les enjeux du diapason

Dans ce contexte de conscience aiguë de l'historicité des choses et de leur *impermanence*, la question du diapason acquiert une portée qui transcende la seule question technique. Certes, comme l'écrit Berlioz dans *Le Corsaire*, soulevant l'enjeu de la transposition, le changement de diapason est le remède le plus simple et le plus efficace pour se prémunir contre « l'école du cri » dénoncée par les dilettantes : « Pourquoi crie-t-on à l'Opéra dans certains passages ? Parce que le diapason de l'Opéra est d'un ton plus haut qu'il ne devrait être²⁵ ». Toutefois, l'enjeu demeure plus souvent celui des conditions de la fidélité à l'œuvre : d'un retour aux conditions originelles d'exécution, opposé à l'adaptation aux modes modernes d'écoute. Cette dernière position est celle de Castil-Blaze dans le *Journal des débats*. L'auteur de *Robin des bois* se propose d'être l'arrangeur et, partant, le passeur des opéras de Gluck vers les temps nouveaux. Pour lui, c'est là la condition de survie d'un répertoire dans une phase de mutation rapide et profonde des goûts musicaux et des attentes du public :

J'ai déjà dit, et je le répète encore, que l'on ne représentera convenablement les opéras de Gluck qu'après les avoir entièrement transposés en ayant soin de rajeunir tout ce qui a vieilli, et en faisant disparaître ces tours surannés que notre oreille ne saurait souffrir maintenant. Ce que j'ai dit, on le fera un jour, ou bien on renoncera tout à fait aux partitions sublimes du chantre d'Orphée, partitions qui sont presque l'unique richesse de l'Académie royale.

[p. 122] Vous criez au sacrilège quand un gluckiste passionné parle de rajeunir les ouvrages d'un grand maître, en mettant dans cette entreprise toute l'adresse et le respect qu'elle réclame. Et cependant vous avez maladroitement transposé plusieurs morceaux dont les récitatifs ne modulent plus régulièrement, grâce au changement partiel de ton, au placage pitoyable que vous avez fait. Vous avez supprimé le commencement

²⁴. *Journal des débats*, 22 avril 1825 : « Académie Royale de Musique, Reprise d'*Alceste*, opéra en trois actes, paroles de du Rollet, musique de Gluck » (article signé « C. »).

²⁵. BERLIOZ Hector, « Correspondance. Polémique musicale », *Le Corsaire*, 12 août 1823, repris dans *Critique musicale, op. cit.*, p. 2.

du premier acte, une grande partie du troisième a disparu ; que dis-je ? vous avez supprimé la plus belle modulation de l'air : *Alceste, au nom des dieux*. Vous avez ajouté des notes de trombone à l'air : *Divinités du Styx*. Vous voilà donc atteints et convaincus des méfaits dont vous avez condamné l'audace ; et vous êtes plus coupables par cela même que vous avez montré plus de timidité dans votre entreprise. Transposer un opéra d'un bout à l'autre, le rajeunir avec autant de goût que d'adresse, voilà ce qu'il fallait faire. [...] La reprise d'*Alceste* n'a produit aucun effet, celle d'*Armide* n'en produira pas davantage, et cependant il y a la matière d'un bel opéra dans *Armide* [...] Joignez à tous ces éléments de mauvaise exécution ces malheureuses traditions du temps de Lulli, cette manie de changer de mouvement à chaque mesure, ces cris prolongés, ce récitatif traînant, ces hoquets convulsifs, et vous aurez une idée parfaite de la *vraie manière* dont on doit chanter le grand opéra. x.x.x.²⁶

Une nouvelle fois, la question du diapason en particulier et de l'adaptation à l'écoute moderne de l'œuvre de Gluck en général réveille [p. 123] brutalement une double obsession concomitante et contradictoire dans les années 1820 : celle de la continuité des temps, d'une capacité tout orphique à renouer la chaîne temporelle et à vaincre la dissolution des belles choses dans la mort ; celle aussi de la délivrance du présent, de l'arrachement à l'emprise du passé pour lutter, de façon sans doute plus prométhéenne, contre l'involution de l'histoire – faut-il alors tuer le père pour libérer la génération nouvelle²⁷ ?

On ne sera pas étonné de découvrir une telle position romantique – relevant de ce que Stendhal appelle *romanticisme* – dans les pages du *Globe*, revue où se joue alors la rencontre décisive entre le romantisme, détaché de la réaction ultra, et le libéralisme. En décembre 1824, Ludovic Vitet²⁸ occupe, dans les colonnes de ce périodique, la position la plus fermement

²⁶. CASTIL-BLAZE [François-Henri-Joseph Blaze dit], *Journal des débats*, 13 mai 1825 : « Chronique musicale. Académie royale de musique. *Alceste* – Changement de diapason ». Le 18 novembre 1821, le même critique-compositeur-adaptateur justifie sa démarche : il propose une comparaison entre la France, où « le génie » est « arrêté sur une seule pièce » et épuise « des forces que la variété des sujets ranimerait », et l'Italie où les compositeurs intègrent dans les compositions nouvelles des morceaux anciens. Même Gluck faisait ainsi : « Si les opéras de Gluck renferment tant de choses admirables, c'est que ce maître a pu joindre aux inspirations de sa maturité les plus belles productions de sa jeunesse. Ouvrez les partitions de *Pâris et Hélène*, de *Télémaque*, etc., vous y trouverez les matériaux des opéras qu'il nous a laissés. Le point principal pour un compositeur est de trouver un chant propre à séduire, un dessin grandiose ; un trait de plume change ensuite le cadre du tableau sans toucher aux images. Grâce à cet ingénieux artifice, à cette heureuse licence, un air de *Télémaque*, dont quelques érudits ont seuls gardé le souvenir, a été changé en duo : c'est celui d'*Armide, Esprits de haine et de rage*. Je demanderai aux enthousiastes de Gluck, je demanderai à ses détracteurs mêmes (mais en existe-t-il encore ?), s'ils pensent que ce duo soit mal approprié aux mystères magiques d'*Armide* et d'*Hidraot*, et s'il est possible de se douter que ce merveilleux duo est un morceau d'emprunt. / On a enrichi l'opéra d'*Orphée* d'un hymne à l'amour d'*Écho et Narcisse*. Pourquoi ne songe-t-on pas à donner un duo à Stratonice, qui le réclame depuis si longtemps ? Son frère Ariodant le lui fournirait. »

²⁷. Sur cette question, voir RAMAUT Alban, « Qu'entend-on par généalogies ? », dans Bara O. et Ramaut A. (dir.), *Généalogies du romantisme musical*, Paris, Vrin, collection MusicologieS, 2012, p. 7-16. Dans son rapport à Gluck, Berlioz occupe assurément une position non pas médiane mais tendue entre ces deux tendances : voir, dans le même ouvrage, la contribution de Julien Garde, « Berlioz lecteur de Gluck », p. 143-169.

²⁸. Sur Ludovic Vitet, voir WALTON Benjamin, « The Professional Dilettante : Ludovic Vitet and *Le Globe* », dans Parker R. et Smart M.A. (dir.), *Reading Critics Reading : Opera and Ballet Criticism in France from the Revolution to 1848*, Oxford university Press, 2001, p. 69-85.

opposée au changement de diapason conçu comme un geste esthétique *et* idéologiquement « rétrograde », pour ne pas dire réactionnaire :

Maintenant que le changement est consommé, et que nos oreilles se sont familiarisées au nouveau diapason, il n'y a plus moyen de revenir à l'ancien. C'est folie seulement d'y penser, et pourtant c'est ce qu'on va faire à l'Opéra. Le diapason sera baissé, dit-on, non pas de trois quarts de ton, la transition serait trop insoutenable, mais seulement de trois huitièmes, ce qui n'empêchera pas que l'orchestre nous paraîtra mortellement fade et sans couleur. Et pourquoi ce pas rétrograde ? pour pouvoir mettre en scène quatre ou cinq vieux opéras que les chanteurs ne peuvent exécuter aujourd'hui, parce qu'ils ont été écrits d'après l'ancien diapason. Certes ces vieux opéras peuvent être fort beaux, et par exemple *Armide*, qu'on met en avant pour justifier la mesure, est un chef-d'œuvre incomparable. Mais à quoi bon lui sacrifier toutes les partitions modernes, et surtout les partitions à venir ? Qui voudra maintenant composer pour votre grand opéra²⁹ ?

[p. 124] La dernière question posée par Vitet est la principale ; chaque reprise d'un ouvrage de Gluck masquerait la stérilité musicale d'une modernité introuvable. Aussi l'interrogation sur la musique moderne, sur sa nature et ses formes, est-elle lancinante dans les comptes rendus de presse consacrés aux grandes reprises de chefs-d'œuvre passés, comme si ceux-ci cessaient bientôt de constituer l'hommage rendu à un maître fondateur, qui pourrait encore pour d'aucuns être *refondateur* dans le présent, pour devenir simple pis-aller, cache-misère ou pire : la prise de possession du présent musical par le passé, la *vampirisation* de la musique actuelle. Apparaît sous la plume des théoriciens libéraux en voie de conversion au romantisme une conscience aiguë de la relativité du beau, de l'historicité des formes, de la nécessité de forger une esthétique nouvelle : pour eux, pour Vitet, pour Stendhal, la musique dramatique et lyrique de Gluck, comme la tragédie racinienne, ne saurait donner forme et sens au présent collectif. Telle est la position bien connue de Stendhal, dans les pages du *New Monthly Magazine* au sujet d'*Armide* : « Bien que la musique offre beaucoup de beaux passages, le public n'a cependant pas pris grand intérêt à un opéra composé en 1780³⁰. » Dans *Vie de Rossini*, la « déclamation chantée » sur le modèle de Gluck apparaît comme « la plus triste chose du monde, cela est dur ; or, dès qu'il n'y a pas *douceur pour l'oreille*, il n'y a pas musique » ; et Stendhal d'ajouter : « Rossini nous a accoutumés à la surabondance des idées, Mozart à leur profondeur ; il est peut-être bien tard pour la musique de Gluck³¹. » Telle est aussi

²⁹. VITET Ludovic, *Le Globe*, 25 décembre 1824.

³⁰. STENDHAL, « Esquisses de la société parisienne, de la politique et de la littérature », *New Monthly Magazine*, janvier 1826, repris dans *Paris-Londres. Chronique*, Denier R. (éd.), Paris, Stock, 1997, p. 633.

³¹. STENDHAL, *Vie de Rossini*, repris dans *L'Âme et la Musique*, Esquier S. (éd.), Paris, Stock, 1999, p. 370-371. Sur le rapport de Stendhal à la notion de nouveauté en art, voir mon article « “Du nouveau dans le beau idéal” » :

la position avancée et volontiers provocatrice de Ludovic Vitet dans le troisième volet de sa trilogie publiée dans *Le Globe*, entre novembre 1824 et janvier 1825, consacrée à l'état de la musique théâtrale, du drame musical et de la musique moderne :

Sans doute les chefs-d'œuvre antiques ont droit à notre éternelle vénération, et surtout à notre éternelle reconnaissance ; mais, j'ose le dire franchement, jamais ils ne m'inspirent que le sentiment sévère de l'admiration, au lieu [p. 125] que pour les chefs-d'œuvre modernes, c'est de l'amour que je ressens ; ils s'adressent plus directement à ma sympathie ; dans le culte que je leur rends, il y a toujours malgré moi quelque chose de plus affectueux, de plus tendre : et d'où vient donc cette prédilection ? le mot de l'énigme est bien simple : ils sont du temps où je vis³².

Paradoxalement, Gluck, *fantôme* de l'Opéra sous la Restauration, a aidé à penser l'émergence nécessaire d'un romantisme musical.

Stendhal, *Vie de Rossini* », dans Queffélec Chr. et Reynaud D. (dir.), *Être moderne. Les écrivains face aux nouveautés artistiques, littéraires et technologiques*, Cazaubon, Eurédit, 2011, p. 65-78.

³². *Le Globe*, « De la musique moderne » (article signé « L.V. », Ludovic Vitet), 15 janvier 1825.