

La Querelle des gluckistes et des piccinnistes dans le *Journal de Paris* : quelques remarques à propos des procédures et des stratégies journalistiques.

Le *Journal de Paris*, premier quotidien français, commença de paraître le 1^{er} janvier 1777. La veille, était arrivé dans la capitale française le compositeur italien Niccolò Piccinni (1728–1800), dont la Comédie-Italienne avait fait triompher en 1771 une version traduite de *La Buona Figliuola* (« La Bonne Fille ») et que la direction de l'Académie royale de musique avait convié, vers 1774, à venir travailler pour elle, afin de régénérer le genre de la tragédie lyrique dont le déclin semblait patent à la plupart des connaisseurs, dans le temps même où Christoph Willibald Gluck (1714–1787) posait en France, à partir de la fin de l'année 1773, les premiers jalons de son propre programme de réforme. La coïncidence chronologique semble naturellement, si l'on peut dire, désigner le *Journal de Paris* pour devenir ce qu'il devint en effet, en particulier au cours de l'année 1777 : le lieu nodal d'un affrontement âpre et fourni, dont les débuts sont assez difficiles à saisir, notamment en raison des luttes d'influence politique qui lui servirent probablement de terreau nourricier¹, et dont l'importance historique n'est peut-être rien moins que négligeable, en ce qu'il fit émerger quelques-uns des concepts et des ferments artistiques déterminants pour le devenir du genre opéra au XIX^e siècle. La querelle « des gluckistes et des piccinnistes », objectivement moins prisee des historiens de la musique que la céléberrime « querelle des Bouffons » qui la précéda d'environ vingt-cinq années, eut au moins sur cette dernière l'avantage d'un affrontement dont le champ était plus logiquement circonscrit : il s'agit alors d'opposer des styles dans le cadre de la tragédie en musique et de rien autre ; non, comme cela avait été le cas en 1752–54, de s'en prendre à un genre national tragique au prétexte de l'attrait grandissant d'un genre comique en soi totalement allogène. La querelle des gluckistes et des piccinnistes fait souvent l'objet, dans les histoires de la musique, de commentaires rapides et un peu convenus, étant en soi considérée comme plutôt anecdotique au regard du processus de transformation de la tragédie lyrique française dont on s'accorde à créditer le seul Gluck, indépendamment de tout apport contradictoire — processus qui, certes, a été initié et développé avant même l'entrée en lice de Piccinni ou de quelque autre italien que ce fût, même si l'on considère souvent qu'il ne trouve son achèvement qu'avec *Iphigénie en Tauride* (1779). Il serait sans doute intéressant de se demander si la querelle proprement dite n'a pas été, pour le devenir du genre, un élément essentiel, et si l'opéra français du siècle romantique aurait été ce qu'il fut sans l'apport de la contradiction italianophile. Mais, au-delà des arguments de fond du débat, dont on peut penser qu'ils sont bien connus,

¹ Gluck jouit dès son arrivée à Paris de l'appui de la Dauphine Marie-Antoinette et de l'appui financier de Vienne ; plus tard, Madame Du Barry soutint le parti italien, cherchant à faire pièce à la reine, le roi n'étant peut-être pas mécontent lui-même de cette opération italianophile contrariant le parti viennois.

quoique parfois formulés de façon schématique, notre travail voudrait s'intéresser aux procédures mises en œuvre et aux stratégies empruntées par ce débat, en particulier dans le champ journalistique, subitement et profondément modifié par l'apparition d'une presse quotidienne d'actualité. Nous nous attacherons cependant, au préalable, à rassembler quelques éléments chronologiques et historiques propres à rappeler quels furent les attendus et les enjeux de la querelle.

Rappels, prémisses

Gluck avait cristallisé avec son librettiste Raniero de' Calzabigi un premier processus de réforme, appliqué au *dramma per musica* italien tel qu'il avait évolué à partir des canons métastasiens du début du siècle (le drame élaboré par le poète de la cour de Vienne, ambitieux aux plans littéraire et dramatique, d'une part, intellectuel voire, moral, d'autre part, s'était transformé en une sorte d'opéra-concert voué à la gloire des chanteurs vedettes et à l'exaltation de la virtuosité individuelle). Le premier ouvrage « réformé » de Gluck fut *Orfeo ed Euridice*, en 1762, le deuxième *Alceste*, en 1767, dont la publication en partition fut accompagnée, en 1769, d'une *Épître dédicatoire* en forme de manifeste programmatique (« réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus² ». La réforme se traduit, notamment, par la réduction drastique du nombre des airs, au profit du chœur, du ballet en action, du dialogue en récitatif accompagné et par l'élimination de toute forme spectaculaire de virtuosité vocale). Même si *Orfeo* n'a pas de modèle français, le fait demeure que le travail viennois de Calzabigi et Gluck s'inscrit en ponctuation d'une chaîne de tentatives de réforme de l'opéra italien, en Italie même et en pays germaniques, qui toutes peuvent être rapportées à l'influence du goût français, et que le processus fut activement soutenu à Vienne par le comte Durazzo, intendant des théâtres, francophile éminent — de même, au demeurant, que Raniero de' Calzabigi en personne. La tragédie lyrique française est alors un genre moribond, mais les éléments structurels — importance du récitatif, usage limité de la virtuosité vocale, rôle poétique de l'orchestre, du chœur, du ballet, recherche de l'intégration organique des divers éléments au sein d'un tissu dramatique cohérent — en fécondent incontestablement le genre tragique italien, dont les abus et les dérives ont par ailleurs de longue date été l'objet de l'effacement français et des critiques des intellectuels italiens³.

² Pour le texte complet de cette *Épître*, voir, par exemple : *Avant-Scène Opéra* : Gluck, *Alceste*, n° 73, mars 1985, p. 26.

³ Voir, par exemple : MARCELLO, Benedetto : *Il Teatro alla moda*, Venise, 1720.

L'intervention de Gluck dans le paysage de la tragédie lyrique française, autour de quoi s'organise la période suivante de la carrière du compositeur, peut être résumée ainsi :

- 1772 : début de la collaboration avec Du Roulet, attaché à l'ambassade de France à Vienne, auteur du livret d'*Iphigénie en Aulide* ;

- 1773 : lettre au *Mercure de France* (publiée en février)⁴, contenant un hommage appuyé à Jean-Jacques Rousseau, considéré comme un chef d'opinion, et qui pouvait avoir été blessé par une lettre préparatoire peu diplomatique de Du Roulet en octobre 1772, dans laquelle, souhaitant vanter le travail de son musicien, celui-ci fustigeait « ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de se prêter à une grande composition musicale⁵ » ; Gluck voyage à Paris pour la seconde fois, à la fin de 1773, et rencontre à ce moment-là Rousseau, entre autres personnages influents ;

- 1774 : en avril, création d'*Iphigénie en Aulide*, puis de la version française d'*Orphée* ;

- 1776 : en avril, création de la version française française d'*Alceste* ;

- 1777 : en septembre, création d'*Armide*, sur le poème de Philippe Quinault mis en musique par Lully en 1686 ;

- 1779 : en mai, création d'*Iphigénie en Tauride*, sur un livret de Guillard d'après la tragédie de Guymond de la Touche (1757) ; en septembre, création d'*Echo et Narcisse*, sur un livret de Tchoudy.

La controverse à propos du drame gluckien débute dès les premières représentations d'*Iphigénie en Aulide*, en 1774, et constitue en soi le phénomène central. On en trouve écho dans nombre de textes de la période. Le 28 juillet, Voltaire écrit, par exemple, à Madame du Deffand :

« Il me paraît que vous autres parisiens, vous allez avoir une grande et paisible révolution dans votre musique. Louis XVI et Gluck vont faire de nouveaux français⁶. »

La réponse de la correspondante — nous y reviendrons — montre bien que si une révolution est en cours, la paix qui l'accompagnerait n'est pas assurée :

« Ne louez pas nos révolutions, mon cher Voltaire ; celles qui sont arrivées, loin d'être admirables, sont déplorables. La musique de Gluck confirme ce jugement ; [...] et M. de Voltaire applaudit à un tel changement ! Vous ne sauriez être de bonne foi ; vous qui devriez

⁴ « Lettre de Monsieur le Chevalier Gluck, sur la Musique », *Mercure de France*, février 1773, p. 182-184.

⁵ « Lettre à M. D., un des Directeurs de l'Opéra de Paris », *Mercure de France*, octobre 1772, p. 169-174. Datée de « Vienne en Autriche, le 1^{er} Août 1772 », la lettre n'est pas explicitement signée. Elle est introduite par une lettre signée « L. D. L., Associé de l'Académie de Villefranche », adressée à « M. L. auteur du *Mercure de France*. » (*ibid.*, p. 167-168).

⁶ *Correspondance complète de la Marquise Du Deffand*, De Lescure (éd.), Paris : Plon, 1865. Tome II, lettre n° 524, 28 juillet 1774, p. 422.

être le défenseur du goût, vous autorisez ceux qui détruisent, vous faites perdre la seule ressource qui nous reste [...]»⁷

En 1776, l'abbé François Arnaud fait paraître deux brochures gluckistes, *La Soirée perdue à l'Opéra* et *Le Souper des Enthousiastes*⁸. La polémique anti-gluckiste, quant à elle, est menée dans le *Mercur*, notamment par Framery (Gluck répond) puis, début 1777, dans *Le Courrier de l'Europe*. Le *Journal de Politique et de Littérature* publie en 1777 plusieurs annonces ou comptes rendus pondérés, voire, élogieux envers Gluck, mais l'on voit aigrir le ton de La Harpe quand il doit se défendre de l'accusation de partialité et regretter l'intolérance de ceux qui, tels « l'Anonyme de Vaugirard⁹ » (lequel a entre temps investi les colonnes du *Journal de Paris*), ne sauraient admettre la moindre critique ou la moindre réserve envers la réussite et le génie universels de leur héros :

« J'avois déjà rendu plusieurs fois le même hommage au génie de l'auteur d'Orphée, & avec un très grand plaisir. J'avois rapporté en même-temps quelques-unes des objections que lui font tous les jours ceux qui même en lui rendant justice sur ses beautés ne trouvent pas qu'il soit exempt de défauts, ni sur-tout qu'il ait réuni tous les mérites. J'ai exposé ces critiques avec tous les égards dûs à un très-grand Artiste, & avec toute la circonspection convenable à un homme qui ne connoît de la musique, que le plaisir qu'elle lui fait. Un Amateur Anonyme, sans doute plus éclairé que moi, mais dont l'enthousiasme paroît aller jusqu'à l'intolérance, m'a répondu dans le Journal de Paris, par une Lettre où il me traite avec une très-grande politesse, & mes Observations avec un très-grand mépris. [...] Je ne demande pas mieux que d'être instruit, même aux dépens de mon amour-propre ; mais j'oserois par reconnaissance lui [l'Anonyme] donner un conseil, c'est de retrancher de son juste enthousiasme pour M. Gluck ce qu'il peut avoir de tyrannique, de permettre les observations & les critiques aux admirateurs du génie, & de réserver le ton & l'expression du mépris pour les ennemis des talents¹⁰. »

Nous verrons que, dans l'autre camp, celui du *Journal de Paris*, le positionnement initial vis à vis de Piccinni ne fut pas non plus entièrement hostile dès l'abord, et que ce n'est que progressivement que furent installées les conditions d'un affrontement véritable. Mais au printemps, la bataille fait rage et, en mai, Grimm peut noter dans la *Correspondance littéraire* :

[...] les pamphlets, les sarcasmes, les petites lettres anonymes volent de toutes parts. Le Courrier de l'Europe, la Gazette du soir, tous les journaux, en prodiguant sans cesse au Chevalier Gluck les éloges les plus excessifs, sèment avec adresse les préventions les plus capables de nuire aux succès de Piccini. On ne l'attaque point ouvertement, mais on tâche de détruire en secret toutes les opinions qui pourraient lui être favorables. [...] On ne demande

⁷ *Ibid.*, lettre n° 525, 3 août 1774, p. 423.

⁸ ARNAUD, François, *La Soirée perdue à l'Opéra, sur la musique*, ds : *Œuvres Complètes de l'Abbé Arnaud*, Tome second, Paris : Collin, 1808, p. 380–393 et *Le Souper des Enthousiastes*, ds : *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes : Textes des pamphlets*, Fr. Lesure (éd.), 2 volumes, Genève : Minkoff Reprints, 1984 ; vol. 1, p. 62–92.

⁹ C'est à dire Suard.

¹⁰ *Journal de Politique et de Littérature*, Numéro Neuvième, Tome Premier, 25 mars 1777, p. 420-424.

plus, est-il janséniste, est-il moliniste, philosophe ou dévôt ? On demande, est-il gluckiste ou piccinniste ? Et la réponse à cette question décide toutes les autres¹¹. »

Bien sûr, l'arrivée à Paris de Piccinni, compositeur napolitain invité à l'initiative, notamment, de l'ambassadeur de Naples, Caraccioli, pour servir de rival à Gluck, constitue un tournant décisif pour la querelle. Pour autant, l'année 1777 ne constitue qu'une étape d'un conflit qui, finalement cristallisé en 1778 avec la création du *Roland* de Piccinni, avait couvé sûrement pendant déjà de longs mois. Dans une lettre de 1776¹², Gluck écrit à son librettiste Du Roullet :

« Je viens de recevoir, mon ami, votre Lettre du 15 janvier, par laquelle vous m'exhortez à continuer à travailler sur les paroles de l'Opéra de Roland ; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'Administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais Roland avoit donné ce même ouvrage à faire à M. Piccini, j'ai brûlé tout ce que j'en avois déjà fait [...]. M. Piccini aurait trop d'avantage sur moi, car, outre son mérite personnel, qui est assurément très-grand, il aurait celui de la nouveauté [...] Je ne vous parle pas de ses protections. Je suis sûr qu'un certain politique de ma connoissance [Caraccioli, probablement], donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris, pour lui faire des prosélites, et que M. Marmontel, qui sait si bien faire des Contes, contera à tout le Royaume le mérite exclusif du sieur Piccini. Je plains, en vérité, M. Hebert [l'un des directeurs de l'Opéra], d'être tombé dans les griffes de tels personnages[...]»¹³

Comme plus tard pour *Iphigénie en Tauride*, qui fit l'objet d'une double commande de la part du directeur De Vymes, il semble qu'il y ait eu manipulation, à l'origine de laquelle des « piccinnistes ». Sans que l'on sache comment, par ailleurs, la lettre fut publiée par Élie Fréron dans l'*Année Littéraire*¹⁴... On voit que la rivalité proprement dite est déjà opérationnelle début 1777 : tout autant que l'arrivée du compositeur napolitain, c'est bien la naissance du *Journal de Paris*, dont Corancez, ami de Rousseau, est l'un des fondateurs, qui est alors susceptible de transformer les conditions et les modalités de l'affrontement. Faisant écho à ce que nous notions, plus haut, concernant les jugements sur la musique de Gluck parus dans le *Journal de Politique et de Littérature* de La Harpe, nous consignerons tout d'abord ici quelques remarques concernant l'accueil réservé à Piccinni par le *Journal de Paris* et le positionnement progressif du quotidien dans le champ de la querelle en cours.

¹¹ GRIMM, Friedrich Melchior, DIDEROT, Denis, RAYNAL, Guillaume-Thomas-François, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, adressée à un souverain d'Allemagne, M. Tourneux (éd.), 16 vol. Paris : Garnier, 1877 ; Vol. 11, mai 1777, p. 459-460, 461.

¹² J. G. Prod'homme propose juillet ou août 76, mais on peut se demander si cette hypothèse de datation n'est pas un peu tardive. Voir : Prod'homme, Jacques-Gabriel, *Écrits de musiciens (XV^e-XVIII^e s.)*, Paris : Mercure de France, 1912 (« Lettre au Bailli Du Roullet », p. 405-409) et *Christoph Willibald Gluck*, Paris : Fayard, 1985, p. 241.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *L'Année Littéraire*, juillet-août 1776, Tome VIII, p. 322-327. Le rédacteur ne cache pas, au demeurant, qu'il s'agit d'une forme de « piratage » : la lettre, « écrite dans la confiance de l'amitié, n'étoit pas faite, comme on le voit bien, pour être rendue publique. On l'a imprimée sans la participation de M. Gluck et de la personne à qui elle est adressée. »

Positionnements initiaux et émergence de la querelle

Il est possible de faire tout d'abord la constatation suivante : vis à vis de Piccinni, arrivé à Paris (31 décembre 1776) la veille du jour de parution du premier numéro, les premières chroniques sont élogieuses, en tout cas diplomatiquement déférentes. Il ne s'agit certes que d'annonces, mais les qualificatifs employés, les éléments de commentaire ajoutés ne trahissent aucune forme de prévention. Le 3 janvier, le *Journal de Paris* annonce :

« M. Piccini, célèbre Compositeur d'Italie, est arrivé à Paris le 31 du mois dernier. Il est l'auteur de la Buona Figliola. M. Grétri, l'un de nos Compositeurs les plus distingués, s'honore du titre de son Eleve. Il demeure, Hôtel de Lancaster, rue Saint Thomas du Louvre. »

Les mentions suivantes témoignent de la même forme d'estime :

6 janvier :

« Concert des Amateurs : Ce CONCERT, qui se donne dans la grand'Salle de l'Hôtel de Soubise, commencera ce soir à Six heures. Le célèbre M. Piccini doit y faire exécuter lui-même de la musique de sa composition. »

7 janvier :

« Musique : [...] Le Concert a fini par une scene italienne, del Signor Piccini, chantée supérieurement par M. Guichard. Les applaudissements qu'a mérités ce morceau, ont été portés jusqu'à l'enthousiasme. On a demandé l'Auteur avec des acclamations réitérées ; sa modestie s'y est longtems refusée ; mais enfin entraîné malgré lui jusqu'à la balustrade de l'orchestre, il a été soulevé par ceux qui l'entouroient, & présenté à l'assemblée qui a redoublé d'applaudissemens. »

12 janvier :

« Musique : [...] & M. *Guichard* chantera une scene de M. *Piccini*. Ce célèbre Compositeur satisfait de la manière dont une de ses Scenes Italiennes fut rendue Lundi dernier, fait espérer qu'à chaque Concert il donnera quelqu'un de ses chefs-d'œuvre qui ne sauroient être mieux chantés que par M. *Guichard*. »

On doit lire ici, bien sûr, le compréhensible et louable souci du nouvel organe de rendre scrupuleusement compte des manifestations de la vie musicale parisienne, et par là de donner à son lectorat des raisons de le soutenir et de lui être fidèle. On peut aussi remarquer (car, comme nous l'avons observé, pour qui est alors informé des affaires en cours dans le milieu des compositeurs d'opéra, le nom de Piccinni n'est d'ores et déjà pas indifférent) que même si c'est bel et bien une scène d'opéra qui fut exécutée le 6 janvier, elle le fut dans les conditions du concert et que, par conséquent, étaient ainsi neutralisés les ferments les plus actifs de la querelle à venir, à savoir les questions qui ont trait, dans le théâtre lyrique, au rôle dramatique de la musique

et à ses rapports à l'action et au dialogue : confiné au cadre du concert, Piccinni, pas plus que n'importe lequel de ses compatriotes, n'est gênant pour personne, surtout pas pour Gluck, et rien ne coûte de lui rendre hommage. On peut ensuite supputer que, par l'intermédiaire de Corancez, les chroniques du *Journal de Paris* traduisent une forme de perplexité qui aurait pu être celle de Jean-Jacques Rousseau, partisan de la musique italienne, mais dont on sait qu'il assista à toutes les représentations d'*Orphée* et dont on rapporte qu'il déclara que Gluck avait renversé sa théorie et ses idées quant aux potentialités musicales de la langue, notamment¹⁵ ; Rousseau, qui rédigea par ailleurs une critique de l'*Alceste* italien, après que Gluck lui en eut remis la partition¹⁶, mais dont Corancez déclare aussi qu'il fut par la suite amer et désabusé au sujet de sa relation avec le musicien allemand, qu'il aurait soupçonné de l'avoir en quelque sorte « instrumentalisé » et berné, et à qui il aurait demandé d'interrompre ses visites, en lui rendant sa partition¹⁷... Il est permis, peut-être, de songer enfin à une forme de prudence politique : Gluck, certes, jouissait de l'appui de la reine, mais Piccinni fut, dès son arrivée, introduit à Versailles par Caraccioli, et Marie-Antoinette demanda à entendre des extraits de son *Roland*. Elle aurait ensuite voulu chanter accompagnée par lui, et aurait alors choisi un air de l'*Alceste* de Gluck. On constate que si, plus tard, certains firent de Piccinni un rival de Gluck pour faire pièce à la reine, celle-ci n'était en réalité rien moins que sectaire et que l'éclectisme caractérisait son goût de la modernité. Les deux compositeurs, par ailleurs, pouvaient à l'occasion se voir et se saluer...

On voit prendre vraiment corps l'orientation gluckiste du *Journal de Paris* à partir de trois éléments ou événements : en premier lieu, la possible mise en œuvre d'une forme de stratégie de la part de Piccinni, qui ne vient pas à l'un des concerts où l'on donne sa musique, semble avoir fait des remarques sur le style, et fait retarder à la Comédie italienne l'exécution de l'un de ses opéras¹⁸ ; en deuxième lieu, la concrétisation du projet de joute organisée, cette fois-ci dans le champ proprement dit de l'opéra, entre les deux compositeurs à propos de la mise en musique de livrets de Quinault, car il semble bien qu'en dépit de sa lettre à Du Roulet¹⁹, Gluck n'ait pas abandonné le projet et que, par ailleurs, celui de Piccinni soit une réalité ; en troisième lieu et surtout, à partir du 7 mars, l'intervention de Suard, prenant au bond une première critique de La Harpe au sujet de la musique de Gluck²⁰. On constate qu'au-delà de cette première période, le

¹⁵ « L'*Iphigénie* renverse toutes mes idées. Elle prouve que la langue française est aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible. » Lettre du 14 avril 1774, ds : *Correspondance complète*, n°7032, d'authenticité douteuse cependant.

¹⁶ L'adaptation française de l'œuvre semble bel et bien prendre en compte certaines des remarques de Rousseau.

¹⁷ « Ne voyez-vous pas que j'ai avancé qu'il était impossible de faire de bonne musique sur la langue française, et qu'il n'a pris ce parti que pour me donner un démenti ? » (cité par Corancez, Guillaume-Olivier de, « Sur Gluck », *Journal de Paris*, n°251, 256, 258-261, An VI (1798).

¹⁸ laissant entendre, peut-être, que, même en ce lieu, on ne joue pas bien sa musique à Paris.

¹⁹ Voir *supra*, notes 12 et 13.

²⁰ Laquelle était plutôt modérée, au demeurant. *Journal de Politique et de Littérature*, 5 mars 1777.

nom de Piccinni n'apparaît que peu dans les colonnes du *Journal* c'est-à-dire, éventuellement, moins qu'il ne devrait : si l'on observe les chroniques de l'année concernant, par exemple, le Concert Spirituel, on voit que le compositeur fait l'objet de quatre annonces, mais d'aucun compte rendu, alors qu'il y a donné, au moins le 4 avril, un motet à grand chœur, genre le plus souvent mobilisateur, lorsqu'il s'agit de nouveauté. On remarque qu'une « ariette italienne de M. Piccinni, chantée par M^{lle} Giorgi », annoncée le 22 mars au programme du concert du lendemain, n'est mentionnée, dans l'annonce parue le 25 et dans les comptes rendus des 27 et 28, que comme « Ariette italienne, chantée par Mlle Giorgi », alors qu'il s'agissait bien du même programme. On voit aussi que le *Journal de Paris* des 11 et 15 août annonce pour le concert du 15 un morceau de Sacchini, sans aucune rectification ultérieure, quand on sait par le *Mercur*e et le *Courrier de l'Europe* que le morceau fut remplacé par une composition de Piccinni. Voici les fragments concernant les trois éléments que nous venons d'évoquer.

Concernant le premier point, on lit :

14 janvier, à propos du concert du 13 :

« Musique - Concert des amateurs. M. Piccinni n'est point venu à ce Concert : cependant il seroit à souhaiter qu'il s'y rendit exactement ; ce seroit le moyen de se confirmer dans l'opinion qu'il conçut au Concert du Lundi 6, **qu'en France on sent la bonne Musique & qu'on l'y exécute parfaitement**²¹. »

20 janvier, annonce du concert du jour :

« [...] enfin Mademoiselle Duchateau chantera une Scene de M. Piccinni ; ceux de nos Virtuoses Français qui se destinent à chanter la musique de cet homme célèbre ne sçauraient apporter trop d'attention à saisir la manière dont elle est rendue par Mademoiselle Duchateau et M. Guichard. »

21 janvier :

« Spectacles – Comédiens Italiens. « [...] Peut-être donnera-t-on demain à ce Spectacle, LA BUONA FIGLIOLA. Le célèbre M. Piccinni, Auteur de la Musique de cette Piece, a écrit une Lettre à la Comédie Italienne, pour lui témoigner ses regrets de n'avoir pas pu assister à la Représentation de cette Piece, qu'on a donnée depuis son arrivée, & pour offrir de se trouver à la répétition, la première fois qu'on la joueroit ; non pour corriger les acteurs dont il avoit entendu faire l'éloge ; mais pour diriger ou changer le mouvement de quelques endroits, si on le jugeoit à propos ; en conséquence on répète la Piece aujourd'hui. »

22 janvier :

« Les Comédiens Italiens ne donnent point aujourd'hui la Buona Figliola, parce que M. Piccinni qui assista hier à la Répétition qu'on en fit, jugea avec les Acteurs qu'il en falloit plus

²¹ Nous soulignons.

d'une, pour donner à la Représentation de cette Piece le degré d'intérêt dont elle est susceptible²². »

Concernant le second point, on sent une inflexion nette entre les commentaires accompagnant les chroniques de fin janvier-début février et certains morceaux postérieurs :
29 janvier :

« Musique – Concert des amateurs. Mlle *du Chateau*, [...] se fit entendre avec un grand succès dans un *Rondeau* italien & dans une Scène de l'*Armide* de *Quinault*, mise en musique par M. *Cambini*. Cet heureux essai de la régénération de nos anciens Poèmes lyriques avec de la musique italienne, est de bon augure pour les tentatives qu'on nous annonce en ce genre de la part de MM. *Gluck*, *Piccini*, &c. Quel effet ne doit-on pas attendre des chef-d'œuvres [sic] de l'immortel *Quinault*, revêtus d'une musique plus variée, d'un récitatif plus débité & coupé par de beaux airs, où le chant enfin sera secondé par un orchestre toujours occupé à peindre les sentimens du personnage & les mouvemens de l'Acteur ? »

Le thème est repris le 19 février, après l'annonce du concert du jour, dont une scène de *Roland*, de Prati, chantée par Le Gros :

« On voit avec plaisir les Compositeurs Italiens venir exercer leurs talens à Paris & faire leurs essais au Concert de MM. les Amateurs, sur des scènes tirées des Opéra de *Quinault*. »

Ces commentaires se contentent d'attester l'intérêt suscité par l'expérience, sans formuler explicitement ce qu'elle implique en termes de confrontation (les dernières lignes du commentaire du 29 janvier peuvent, à peu près indifféremment, être appliquées à la musique de Gluck ou à celle de Piccinni). Mais l'anecdote rapportée dans le même numéro du 19 février est d'une teneur toute différente :

Lettre aux auteurs du Journal. « Un jeune homme près de qui j'étois hier au parterre de l'Opéra, s'adressant à un de ses voisins, *Monsieur*, lui dit-il, *n'étiez-vous pas au dernier Concert des Amateurs ? — Oui, Monsieur, j'y étois. — Eh bien ! vous venez d'entendre l'Opéra d'Iphigénie ; ne pensez-vous pas comme moi, que ce n'est pas là de la musique ? — Vous avez bien raison, Monsieur ; c'est ainsi qu'en voyant les tableaux du Corrège, du Titien, de Wandik, les vrais connoisseurs ont toujours dit : CE N'EST PAS DE LA PEINTURE. J'ignore quelle est au fonds votre façon de penser sur les Ouvrage du Chevalier Gluck ; mais il est impossible de les mieux louer.*

Le Chevalier Gluck a dit plus d'une fois qu'avant de mettre un Opéra en musique, il ne faisoit qu'un vœu, celui d'oublier qu'il étoit Musicien. Ce mot, plein de sens & de profondeur, & que les sots ont du prendre & ont pris en effet pour une sottise, m'en rappelle un de M. Chardin qu'on ne saurait rapporter plus à propos.

Un Particulier demandoit à ce Peintre célèbre un Tableau & vouloit surtout que les couleurs en fussent vives & brillantes. *Eh ! qui vous a dit*, s'écria l'Artiste avec vivacité, *qu'on fait des Tableaux avec des couleurs ?*

²² L'annonce de représentation parut le 29 janvier — la parution du *Journal* ayant été suspendue du 23 au 28.

Malheur à tout imitateur, qui dans ses ouvrages laisse trop voir les moyens qui lui servent à faire son imitation.

Savez-vous, dit hier quelqu'un à l'amphithéâtre de l'Opéra, que le Chevalier Gluck arrive incessamment avec la musique d'Armide & de Roland dans son porte-feuille ? — *De Roland !* dit un de ses voisins ; *mais M. Piccini travaille actuellement à le mettre en musique.* — Eh bien, répliqua l'autre, tant mieux : nous aurons un *Orlando & un Orlandino.* »

On voit ici le discours « pluraliste » initial largement infléchi par le thème gluckiste, alors que les commentaires du mois de janvier semblaient annoncer un bon accueil à l'égard de Piccini. Il est intéressant de noter que cette inflexion coïncide avec l'apparition d'un discours véritablement critique, faisant avec bonheur appel à la réflexion comparatiste interdisciplinaire. Pour faire bonne mesure, la rubrique « Spectacles » du même jour livre un compte rendu plein d'éloges des représentations d'*Iphigénie*²³ :

« Les impressions profondes qu'avoient laissées dans les esprits les beautés répandues dans la Musique d'*Alceste*, avoient fait craindre que le succès de la reprise d'*Iphigénie* ne réponde point à l'enthousiasme avec lequel cet Opéra avoit été reçu lors de ses premières représentations ; mais les sensations ont été aussi vives & les applaudissemens aussi multipliés. Le Public accoutumé depuis quelque tems à suivre avec l'Auteur la marche de la Nature, s'est convaincu que deux Ouvrages dans ce genre ne peuvent être compris que relativement à l'effet que doivent produire & le fond du sujet & le développement plus ou moins grand des passions dont les personnages sont animés.

La fête d'Achille au second Acte, a un degré d'intérêt qu'elle n'avoit pas. M. *Noverre*, chargé de la composition des Ballets, lui a donné le caractère qui lui est propre, & les airs, quoiqu'entendus tant de fois, paroissent absolument nouveaux. »

L'émergence d'un parti pris ouvertement gluckiste du *Journal* est encore confirmée début mars (le 3), par une courte lettre anonyme, dont on peut certes toujours penser que la publication

²³ Le 10 février, un long commentaire sur *Le Devin du Village* de Rousseau, repris à l'Opéra, manifestait déjà clairement, à propos d'un autre spectacle, l'orientation gluckiste du goût du rédacteur ; on peut y lire, notamment, dans l'argumentation et les formulations, des références *quasi* explicites à ce que Gluck lui-même pouvait écrire à propos de ses propres œuvres : « [...] On sait aujourd'hui que la musique d'une pièce de Théâtre doit être une & que les convenances y peuvent & doivent être observées avec autant de sévérité que dans le Poème le mieux fait : **Iphigénie inquiète sur la constance d'Achille & Colette sur celle de Colin ne doivent pas, pour ainsi dire, verser les mêmes larmes.** [...] On jouissoit dans le tems des premières représentations des beautés de cet Ouvrage sans le connoître ; mais aujourd'hui l'attention se porte sur les convenances du sujet & des personnages. On remarque avec admiration, qu'ainsi que chaque vers, chaque phrase de chant a un sens déterminé, **& que partout on trouve l'accent de la nature** [...] » (*Journal de Paris*, 10 février 1777, à propos du *Devin du Village*). En filigrane, transparaissent ici les éléments de ce qui, un peu plus haut dans l'article, est nommé « la révolution qui s'est opérée dans les esprits relativement à la musique appliquée aux pièces de Théâtre » et ces éléments, qui permettent aux spectateurs de goûter désormais pleinement les beautés du *Devin*, sont sans ambiguïté ceux de la « révolution » mise en œuvre par Gluck, lequel pouvait déclarer, par exemple, que « si [ma] musique ne prend pas aux premières représentations, elle prendra aux dernières, que si ce n'est cette année, ce sera l'année prochaine, ce sera dans dix ans, **parce que c'est la Musique la plus analogue à la nature** [...] » (rapporté par les *Mémoires secrets*, 6 mai 1776), ou encore : « [...] j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages de manière que **vous connoîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parle, ou une suivante**, etc. » (Lettre de juillet-août 1776, voir *supra*, notes 12, 13, 19). N.B. C'est nous qui soulignons.

relève du simple travail de journalisme, mais à propos de laquelle se pose évidemment la question du statut réel des textes « anonymes » imprimés dans le quotidien :

« Quelques-uns de ces hommes supérieurs, dont la façon de penser doit régler la façon de sentir, ayant prétendu qu'il n'y avoit ni mélodie, ni chant, ni véritable harmonie dans la Musique du Chevalier Gluck, je les conjure de vouloir bien nous dire ce que c'est qu'une Musique où il n'y a ni mélodie, ni chant, ni véritable harmonie. J'ai fait plus d'un voyage en Italie ; j'ai entendu les plus beaux Opéra des plus habiles Compositeurs : ils m'ont quelquefois amusé, beaucoup plus souvent ennuyé, jamais ils ne m'ont intéressé. La Musique du Chevalier Gluck est la seule qui soit allée à mon cœur & qui m'ait fait verser des larmes. Mais si, comme le prétendent ces grands Connoisseurs, cette Musique n'en est pas une, daigneroient-ils nous apprendre comment nous devons nommer l'Art du Chevalier Gluck, cet Art si simple, si grand, si sublime & si pathétique ? car il seroit trop cruel de nous en priver parce qu'ils ne sauroient quel nom lui donner. »

Le 5 mars, *La Harpe* fait paraître dans le *Journal de Politique et Littérature* une critique de l'opéra *Alceste*. À partir du 8 mars, le *Journal de Paris* publie une très longue réponse, non signée. On peut considérer que dans ces deux organes de presse se constitue dès lors le cœur de la querelle (qui cependant impliqua aussi le *Mercur*, et se prolongea en 1778). La dernière phrase de la « Lettre aux auteurs de ce Journal » (8 mars) sonne, sinon comme une véritable déclaration d'hostilités, à tout le moins comme l'annonce d'une entrée en campagne :

« 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. »

Le thème de l'ignorance

L'idée que l'éducation d'un public doit faire partie des préoccupations de l'élite intellectuelle et, peut-être, que la presse a un rôle à jouer dans ce processus, n'est à coup sûr pas étrangère au fait que les périodiques, notamment le *Journal de Paris*, aient accordé une place tellement significative au débat sur l'opéra qui faisait rage dans le cercle des initiés, par-delà même la mise en œuvre des stratégies du combat esthétique et la gestion implicite des enjeux de la rivalité des personnes. De façon plus générale, la thématique de l'ignorance irrigue de façon très régulière les échanges et les professions de foi, qu'elle soit brandie comme argument invalidant les positions adverses, jugées alors dépourvues de fondement pertinent, soit au contraire que l'état d'innocence naturelle qui l'accompagne se trouve en quelque sorte revendiqué par le débattre pour son propre camp — honnêteté parfois, coquetterie éventuellement mais, plus souvent, élément de stratégie — comme qualité garante de la sincérité, de l'authenticité, voire, de l'universalité de l'engouement affiché, soit encore qu'en son nom, le lectorat exhorte les belligérants à cesser d'accaparer l'espace éditorial. Dans l'espace privé de la correspondance,

Madame Du Deffand, répondant à Voltaire, adoptait la posture, en stigmatisant l'incongruité des louanges du philosophe envers la musique de Gluck :

« Je doute que les savants puissent la louer de bonne foi ; et pour les ignorants tels que moi, elle n'est qu'un charivari, tantôt bruyant, tantôt plat et toujours ennuyeux²⁴. »

Dans le *Journal de Paris*, la lettre anonyme du 3 mars 1777, dont nous avons plus haut reproduit un paragraphe, commence ainsi :

« Ayez pitié, Messieurs, d'un pauvre ignorant dont l'âme a quelque sensibilité & qui se présente toujours aux effets des arts sans s'armer jamais d'aucun préjugé. »

Mais leur ignorance supposée, à tout le moins leur incompetence, est par ailleurs régulièrement opposée aux arguments de certains des débatteurs, spécialement de ceux d'entre eux qui font mouvement vers le camp italianiste. La *Lettre* publiée le 8 mars traite les critiques de La Harpe envers Gluck avec une sorte de mépris condescendant :

« C'est à exprimer leur sentiment que devraient se borner toujours ceux qui n'ont pas la connaissance des moyens de l'Art & une grande habitude d'en comparer les effets. »

et renvoie l'auteur à ses études :

« Ces objections ne méritent d'être relevées que parce qu'elles sont adoptées par un homme de lettres d'un mérite distingué. »

comme le fait celle du 28 mars (datée du 25, « A Vaugirard ») :

« Qu'il lui soit échappé quelques méprises en parlant d'Opéra, cela ne compromettra pas sa réputation ; mais si ces méprises attaquent les vrais principes d'un art intéressant, & si sa réputation même peut donner quelque poids à ses méprises, il est important de les relever. [...] Je remets à demain à prouver dans une autre Lettre, que M. de la Harpe n'a pas bien entendu toutes mes critiques, & n'a pas bien répondu à aucune. »

L'Anonyme, auteur de ces missives, se voit d'ailleurs retourner l'argument. La Lettre qui lui est adressée en date du 26 octobre (parue dans le *Journal de Paris* du 30) lui reproche explicitement de ne pas connaître lui-même la musique, en foi de quoi, en feignant de mettre tout le monde dans le même sac, il lui est demandé de couper court désormais :

« Croyez-moi, laissez-nous tranquilles, ainsi que votre Gluck, votre Marmontel, votre La Harpe et votre Abbé* soi-disant savant ; tous gens d'un grand génie, mais par trop ennuyeux²⁵. »

²⁴ Voir *supra*, note 7.

²⁵ La posture d'impartiale sévérité est cependant vite abandonnée : « Vous aurez beau faire, vous n'empêcherez pas qu'*Orphée* ne soit qu'un médiocre ouvrage, *Alceste* un mauvais, et *Armide* un détestable. » N.B. : l'Abbé dont il est fait mention est François Arnaud. Voir *supra*, note 8.

Gluck utilise lui-même la thématique, par exemple dans le numéro du 12 octobre, en répliquant, avec une Lettre très ironique, à l'article de La Harpe sur ses opéras. Feignant de se rendre à toutes les critiques adressées par le journaliste, il écrit :

« Voilà, Monsieur, quelles étaient mes idées lorsque j'ai lu vos observations. Aussitôt la lumière a dissipé les ténèbres ; j'ai été confondu en voyant que vous aviez plus appris sur mon Art en quelques heures de réflexion, que moi après l'avoir pratiqué pendant quarante ans. Vous me prouvez, Monsieur, qu'il suffit d'être homme de lettres pour parler de tout. »

Puis, évoquant un ami qui lui conseille d'agir de même envers les ouvrages littéraires de son adversaire :

« Voilà ce que me dit mon ami ; ses raisons m'ont paru très solides ; mais malgré ma reconnaissance pour vous, je sens, Monsieur, que toute réflexion faite, il m'est impossible de m'y rendre, sans encourir le sort de ce Dissertateur qui faisait en présence d'Annibal un long discours sur l'art de la guerre²⁶. »

Le 21 octobre, il sollicite l'aide de l'Anonyme contre celui qui « parle de musique d'une manière à faire hausser les épaules à tous les enfants de chœur de l'Europe [...]»²⁷ Le 16 octobre pourtant, un nommé Fabre reprochait à Gluck de ne pas prendre au sérieux son interlocuteur :

« Il me paraît injuste de donner du ridicule aux personnages qui écrivent sur un Art dont ils ne font pas profession. »

Dans la livraison du 30, qui contient aussi la « Lettre à l'Anonyme » citée plus haut²⁸, on peut lire la « Lettre d'un Ignorant en Musique, à M. de la Harpe » (signée « Cytharophile ») : par ironie, l'auteur feint de prendre le parti de celui auquel il s'adresse, le plaint de se battre contre des « Docteurs et Praticiens de musique », se déclare aussi ignorant que lui dans ce domaine, et l'encourage désormais à ne plus parler qu'aux ignorants²⁹... Plusieurs lettres de même nature suivront, à l'adresse de La Harpe, dans le *Journal de Paris*, qui diversifie de cette manière les stratégies anti-piccinnistes³⁰. On fera au passage une observation : il est un admirateur — mais ambigu — des opéras de Gluck, par ailleurs ami de Corancez, le directeur du *Journal*, à qui la thématique de l'ignorance, envisagée comme critère disqualifiant d'un côté, mais pouvant être, de l'autre, revendiquée comme garante d'une forme de spontanéité dans la réception des

²⁶ *Journal de Paris*, dimanche 12 octobre. On note que le français de cette lettre est impeccable : ce n'est pas celui de Gluck.

²⁷ Cette fois, le *Journal* prévient son lectorat : « On a cru devoir imprimer cette Lettre telle qu'elle a été écrite par M. le Chevalier Gluck sans en corriger les incorrections de style, comme on l'a fait pour celle [...] qui a été précédemment insérée dans ce Journal. »

²⁸ Voir note 25.

²⁹ La missive est ainsi conclue : « Je vous embrasse bien tendrement, et comme dit l'Hermite de Ferney, sans cérémonie. » Il semble que l'auteur soit lui aussi un homme de lettres...

³⁰ « A M. de La Harpe », lettre signée Thibaudois de Gobemouche » (*Journal de Paris*, 17 novembre 1777), « Lettre du Serpent d'une Paroisse de Village, à M. de La Harpe » (*Journal de Paris*, 26 novembre 1777), notamment.

manifestations de l'art, n'était sans doute pas indifférente : Jean-Jacques Rousseau... On sait quelle tension violente put exercer au fond de lui la conscience de l'enthousiasme gluckiste qui l'emportait, et se répandait dans le champ des doctrines qu'il avait professées quant à la langue française en musique. Par ailleurs, n'avait-il pas été lui-même profondément mortifié, lors de ses premiers essais de composition musicale, par les jugements méprisants des hommes de l'art, à la tête desquels Rameau, stigmatisant son ignorance³¹ ? N'avait-il pas, sur le terreau de cette dévastation, élaboré une pensée du musical au centre de laquelle, principes génériques à la fois viscéralement dominateurs et rigoureusement étayés en raison, œuvraient une défiance irréductible à l'endroit du savant, la revendication de l'innocence des élans, la prétention à parler au nom des foules, face à la coterie des élites³² ? Il reste que, ne se fût-il tenu soigneusement à l'écart du front actif de la querelle, Rousseau eût eu sans doute beaucoup à dire à propos des assertions approximatives de La Harpe, quant au chant, à la mélodie ou à l'expression...

Foisonnement, diversions, stratégies, ...

Indépendamment du fond de l'argumentation, et en marge des documents centraux mettant aux prises les protagonistes, certaines remarques connexes nous permettent de nous faire une idée à la fois de l'intensité de la querelle, et de la place prise par le sujet dans les colonnes du *Journal de Paris*.

On observe, par exemple, que les Lettres de l'Anonyme de Vaugirard, qui se succèdent fin mars et début avril 1777, gagnent en visibilité au fur et à mesure de leur publication : celle qui paraît le 28 mars figure en page 2 du quotidien, après les rubriques « LIVRES DIVERS » et « ARTS » ; le jour suivant, la Seconde Lettre est publiée en page 2 également, mais en deuxième place dans la rubrique « BELLES-LETTRES » ; le 5 avril, on trouve la Troisième Lettre en première page, première rubrique, juste en dessous des observations météorologiques du jour, et la Quatrième Lettre paraît le 7, comme la précédente, en tête de la publication. Les 2 et 3 novembre, c'est encore en tête de feuille que l'on put découvrir successivement deux poèmes en octosyllabes, signés de « M. de Trois » : l'un a pour refrain les vers : « Mais tout cela n'empêche pas/ Que votre Armide ne m'ennuie », la première strophe de l'autre s'achève par : « Mais, ma foi, la Harpe m'ennuie »... Renvoyer ainsi, en première page du quotidien, dos à dos les plaideurs revient, peu ou prou, à publier ostensiblement la fin prochaine des affrontements, au nom de la lassitude du

³¹ Rousseau rapporte, à propos de l'exécution, chez le fermier-général Leriche de La Poplinière, de fragments de son opéra-ballet *Les Muses galantes*, en septembre 1745 : « [Rameau] m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venait d'entendre étoit d'un homme consommé dans l'art et le reste d'un ignorant qui ne savoit même pas la musique. » (*Confessions*, II, Livre septième).

³² Fin octobre et début novembre, Suard (« l'Anonyme ») et La Harpe se lancent à la tête le *Dictionnaire de Musique*, revendiquant chacun pour son camp la vérité de la pensée du philosophe... (*Journal de Paris*, 23–26 octobre 1777 ; *Journal de Politique et de Littérature*, 5 novembre 1777, p. 296-310).

lectorat. Le 4 novembre, une lettre finement signée « Le Sourd » somme le *Journal* de cesser de parler de musique et de s'occuper de choses sérieuses... et le 11, en conclusion de sa réponse aux défenses publiées par La Harpe, l'Anonyme déclare :

« Je promets donc de ne plus discuter si longuement sur la musique, si j'y reviens encore ; et quelque parti que prenne M. de la Harpe à mon égard, je lui DECLARE[...], que probablement je ne lui répondrai plus. »

On a déjà pu noter, par ailleurs, que les annonces ou les comptes rendus — voire les absences de compte rendu — de concerts pouvaient, de façon diffuse ou détournée, n'être pas complètement anodins. Le 31 mai 1777, par exemple, la rubrique « OPERA » commence par mentionner la présence de Gluck dans une loge lors de la représentation de la veille (il s'agissait de *Céphale et Procris* de Marmontel et Grétry³³), et la réaction du public qui lui « témoigna par des applaudissemens redoublés combien sa présence lui étoit agréable », cela à l'occasion de la représentation de l'ouvrage de l'un de ses adversaires.

Le 3 juin, le *Journal de Paris* annonce dans sa rubrique « belles-lettres » la parution de l'ouvrage d'un « Académicien célèbre », qui aurait pris le parti de « défendre les Opéra que doit faire M. Piccini contre les Opéra qu'a fait M. Gluck ». On note l'ironie portée par l'emploi des temps, et l'ironie se lit encore dans la conclusion de la chronique, à l'adresse de Jean-François Marmontel, auteur facilement identifiable de l'ouvrage dont il est question, l'*Essai sur les révolutions de la Musique en France* :

« On nous dit qu'il se moque un peu de notre Journal dans sa Dissertation ; il nous fait bien de l'honneur ; mais cela ne diminuera rien du plaisir que nous nous ferons d'analyser cet Ecrit dans nos prochaines Feuilles. »

On constate que, stratégie pour stratégie, publication de l'ouvrage et présentation dans le *Journal* interviennent peu de temps après la création de *Céphale et Procris* à l'Académie royale de musique. Le compte rendu proprement dit devait être un peu différé par les rédacteurs, peut-être pour se donner le temps de fourbir des armes, pour choisir le bon moment relativement à la programmation de l'Opéra et, éventuellement, pour ajuster les arguments en fonction du succès public : il parut le 15 juin, en forme de réfutation des thèses de Marmontel à la gloire du chant « périodique », c'est à dire italien.

D'autres personnages, dont certains ne sont probablement pas anodins, se manifestent, sans toujours se faire connaître. Le 9 juin, alors que se précise la polémique sur l'*Essai* de Marmontel, apparaît « un Hermite de la Forêt de Sennar », s'adressant aux auteurs du *Journal* pour

³³ L'article du 31 ne fournit pas cette précision, mais la représentation est annoncée pour le lendemain dans la livraison du 29 (p. 4)

déplorer que « la musique y [tienne] seule plus de place que toutes les Sciences ensemble. » Les réponses qui lui seront faites (les 13 et 15 juin), en forme de plaidoyer gluckiste, l'exhorteront à se joindre au public parisien, qui acclame le compositeur allemand³⁴. Si l'on a pu, semble-t-il, identifier Condorcet tenant la plume de cet « Hermite », d'autres pseudonymes restent énigmatiques. Qui peut bien être, par exemple, l'antigluckiste AEIOU, lequel apparaît à deux reprises dans les textes de la querelle³⁵ ? Qui donc, s'adressant à La Harpe dans le *Journal* du 30 octobre, invoque « l'hermite de Ferney³⁶ » ? Voltaire lui-même, qui en 1777, tout en demandant l'anonymat, collabora au *Journal de Politique et de Littérature*, et adressa des lettres à Panckoucke et La Harpe ? Qui donc écrivit le « Petit Conte moral », intitulé *La Brochure et Monsieur Jérôme*, publié en quatre livraisons³⁷ contre l'*Essai* de Marmontel et ses partisans ? Qui encore pour signer « Urlubrelu » la *Réponse solide à l'Essay sur les révolutions de la Musique*³⁸ ? Peut-être n'a-t-on pas affaire, cette fois, à un homme de lettres, mais cet homme est assurément très bien renseigné, pour donner un état comparé sur trois semaines complètes des recettes respectives de *Céphale* et *Alceste*...

De temps à autre, une allusion, une accusation, une anecdote laisse entendre que la lutte a pu générer des procédés passablement étrangers au seul débat d'idées, même le plus virulent. On s'accuse de mauvaise foi, de fourberie, de violences, et la menace affleure même ici ou là, traduisant la vigueur des inimitiés, des rancœurs ou des jalousies, dans le champ artistique mais probablement surtout au sein du monde journalistique. Ainsi les soupçons naissent-ils vite quant à l'authenticité de certains courriers ou à la bonne foi de certains auteurs. Le 21 juin et le 11 juillet, par exemple, paraissent successivement une « Lettre d'un Gentilhomme Allemand à qui

³⁴ L'enrôlement du public constitue d'ailleurs, par delà les polémiques au sujet du style, une figure régulière de la stratégie du parti gluckiste : pour couper court à toute argutie, on jette à la tête des adversaires l'engouement populaire. Le 30 octobre, c'est assez laborieusement que le contradicteur de l'Anonyme tente de retourner l'argument : « C'est au Public à juger seul en dernier ressort ; il peut quelque temps se laisser prévenir et s'enthousiasmer pour des choses qui ne le méritent pas ; mais il revient bientôt, et fait une justice éclatante des ignorans, et surtout des charlatans. »

³⁵ Le choix du pseudonyme constitue en soi une énigme : on sait que le sigle AEIOU, à partir de sa conception en langue allemande, attribuée à l'Empereur Frédéric III (*Alles Erdreich Ist Österreich Untertan* — « Toute la terre est assujettie à l'Autriche ») a fait l'objet de diverses adaptations (dont, en latin : *Austriae Est Imperare Orbi Universo* — « La destinée de l'Autriche est de diriger le monde entier »), toutes liées à l'idée du pouvoir de la maison d'Autriche ou à celle du rayonnement de l'influence autrichienne. Faut-il voir là allusion au fait que Gluck, compositeur viennois — quoique bavarois de naissance, bénéficia de la bienveillance manifeste de Marie-Antoinette (voir, note 1) ? Le positionnement du pamphlétaire caché sous le sigle est celui d'un anti-gluckiste farouche quand, à tout le moins, Piccinni reçut quant à lui accueil favorable de la reine lors de son arrivée à Paris... Sur les diverses significations historiques du sigle, voir : (coll.) *Meyers Konversations Lexicon*, 4^e éd., Vol. I, Leipzig : Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885, p. 1.

³⁶ Voir *supra*, note 29.

³⁷ les 27 et 29 juin, le 2 et le 5 juillet.

³⁸ *Journal de Paris*, n° 173, 22 juin 1777. Mathieu François Pidanzat de Mairobert mentionne l'épisode sans éclaircir le pseudonyme, dans *L'Espion anglais ou correspondance secrète entre Milord All'eye et Milord All'ear*, Tome VII, Londres, Adamson, 1785 (nouvelle édition). La Lettre VIII, du 18 décembre 1777, y est entièrement consacrée à la querelle des gluckistes et des piccinnistes (p. 180-198).

l'on avait prêté l'Essai sur les révolutions de la Musique » (diatribe contre le complexe de supériorité des Français qui se permettent de mépriser Gluck), et un « Extrait d'une Lettre d'un véritable Allemand à un autre qui fait semblant de l'être »... Le 30 mai, le *Journal* publie une Lettre signée : « P..... ancien aide-de-Camp de M. le Maréchal de Coigny », qui renvoie les adversaires dos à dos, et réclame d'entendre la musique de... Benedetto Marcello. La réponse, virulente, du 1^{er} juin, est signée : « batta Aeiou, Associé du Concert de la rue Cocatrix » et dénonce la demande comme un « piège grossier » tendu par un gluckiste adversaire de la mélodie³⁹.

« On vous reconnaît, beau masque ; votre ton adouci ne nous en impose pas. Il est aisé de voir que vous êtes un Gluckiste & un Gluckiste forcené. Nous autres Connoisseurs, nous sentons un Gluckiste d'une lieue à la ronde. Il est vrai que nous en sommes infectés : il en sort de dessous les pavés ; il nous en vient de tous les coins du Monde[...] »

On note au passage que le *Journal* fait paraître le texte sans rechigner. Façon de faire son travail, certes, en se parant des plumes de l'impartialité mais, peut-être aussi, de retourner contre l'adversaire sa violence haineuse, en la rendant publique.

Le 17 septembre, dans la rubrique Variétés du *Journal*, on peut lire un éloge de Gluck, sous couvert d'information : afin de donner le plus grand éclat à l'inauguration à Milan du nouveau théâtre, le Regio Ducale Teatro, les directeurs ont écrit à Gluck pour l'inviter et lui commander une œuvre. La lettre est citée, et la chronique signale son authenticité incontestable, car on peut « voir la Lettre originale qui nous a été confiée. » Dans la même rubrique, le 23 suivant, on comprend qu'il y a là un nouveau terrain d'affrontement :

« Nous avons reçu plusieurs Lettres anonymes par lesquelles on feint de s'être présenté à notre bureau pour y prendre connaissance de la Lettre adressée à M. le Chevalier Gluck, dont nous avons rendu compte dans le n° 260 de notre Journal, et de n'y avoir trouvé qu'une copie. Nous prévenons de nouveau que la Lettre originale est à notre bureau avec cette adresse, en Français, à M. le Chevalier Gluck, Maître de Musique très-renommé à Paris. On peut venir la consulter. »

Comme on le voit, la controverse, ici, a trait à la nature des sources de l'information : il s'agit, bel et bien, de déontologie journalistique, les rédacteurs dénonçant les manœuvres mensongères de ceux qui auraient intérêt à contester à la fois l'authenticité des sources et l'honnêteté du *Journal*. L'accusation, non déguisée, de cabale antigluckiste usant de procédés déloyaux, de censure, de menaces et même de violence physique paraît encore en une autre

³⁹ Il est vrai que le propos est incongru, le style *osservato* de la musique religieuse du vénitien étant parfaitement étranger au contexte de la querelle.

occasion ; ainsi, la première livraison du conte intitulé *La Brochure et Monsieur Jérôme*⁴⁰ prêtait-elle aux fanatiques de Marmontel (donc, aux ennemis de Gluck) les propos suivants :

« Il est vrai, [...], qu'une certaine Gazette du soir ne fait qu'en rire [de l'Essai] d'une façon indécente ; [...] mais si ces petits Gazetiers ne cessent pas leurs pasquinades, on y répondra par un tome, qui ne sera pas plaisant, je vous le jure. Quant aux autres Journaux nous avons pris des mesures pour qu'ils soient sages. »

L'accusation se précise encore tout à la fin du texte. La critique du style italien, entreprise par l'auteur, tourne brusquement court :

« 1° Le genre extravagant dans tous les Arts plaît à Naples [...] ; 2° l'impertinence des prime donne le reste manque. »

Suit une note de l'éditeur expliquant que la saisie du texte a été interrompue par l'irruption de M. AEIOU, « Périodiste forcené », qui aurait qualifié le propos de la brochure de « drogue morale » empoisonnant le *Journal*, et dérobé le manuscrit, sans doute pour le brûler. L'hypothèse du pur procédé, du montage littéraire permettant au *Journal de Paris*, d'une part, au parti gluckiste, d'autre part, de se poser en victimes de persécutions et de violences ne peut, à tout le moins, être écartée.

Certes, la violence des querelles parisiennes à propos d'opéra n'a rien d'une légende ; pourtant, l'abondance et le caractère retors des ruses manifestes et autres accusations hypothétiques dont celle-ci se nourrit sont tels, que l'on ne peut manquer de se demander si certains textes eux-mêmes, parmi les plus virulents, ne furent pas des faux fabriqués par ceux qu'ils attaquaient, lesquels auraient pu spéculer, comme nous le suggérons plus haut, sur l'effet pervers produit par des critiques ou des affirmations manifestement infondées ou exagérées... De ce fait, la question de l'objectivité réelle ou feinte de l'organe de presse ouvrant ses colonnes — ou faisant mine de le faire — aux partisans des deux camps, devient parfaitement insoluble. Entre rigueur de la pratique professionnelle et sollicitations de l'engagement militant, la posture du *Journal de Paris* en la circonstance apparaît, en dernier ressort, passablement inappréciable. La certitude demeure qu'une part importante de la querelle se joue dans la presse, entre des hommes de lettres dont certains avancent masqués, dans un monde journalistique en expansion et en mutation, au sein duquel les luttes d'influence et d'intérêts sont à l'évidence fort actives. Pendant ce temps, les œuvres sont créées, jouées, reprises à l'Opéra ou au concert, les compositeurs vont entendre la musique de celui dont on a fait leur rival. Un croisement systématique de la chronologie des écrits de presse, au-delà du seul *Journal de Paris*, avec, au moins, le calendrier de

⁴⁰ Voir *supra*, note 37.

l'Opéra, permettrait, on peut en tout cas en émettre l'hypothèse, de formuler d'autres remarques quant au « fonctionnement » et aux ressorts du débat.

Pierre Saby