

Intrigues et polémiques à l'Académie royale de musique

Benoît Dratwicky

J'allais devenir un étudiant comme tant d'autres, destiné à ajouter une obscure unité au nombre désastreux des mauvais médecins, quand, un soir, j'allai à l'Opéra. On y jouait *Les Danaïdes*, de Salieri. La pompe, l'éclat du spectacle, la masse harmonieuse de l'orchestre et des chœurs, le talent pathétique de M^{me} Branchu, sa voix extraordinaire, la rudesse grandiose de Dérivis ; l'air d'Hypermnestre, où je retrouvais, imités par Salieri, tous les traits de l'idéal que je m'étais fait du style de Gluck, d'après des fragments de son *Orphée* découverts dans la bibliothèque de mon père ; enfin, la foudroyante bacchanale et les airs de danse si mélancoliquement voluptueux ajoutés par Spontini à la partition de son vieux compatriote, me mirent dans un état de trouble et d'exaltation que je n'essayerai pas de décrire. J'étais comme un jeune homme aux instincts navigateurs, qui, n'ayant jamais vu que les nacelles des lacs de ses montagnes, se trouverait brusquement transporté sur un vaisseau à trois ponts en pleine mer. Je ne dormis guère, on peut le croire, la nuit qui suivit cette représentation, et la leçon d'anatomie du lendemain se ressentit de mon insomnie. Je chantais l'air de Danaüs, « Jouissez du destin propice », en sciant le crâne de mon sujet, et quand Robert, impatienté de m'entendre murmurer la mélodie « Descends dans le sein d'Amphitrite », au lieu de lire le chapitre de Bichat sur les aponévroses, s'écriait : « Soyons donc à notre affaire ! Nous ne travaillons pas ! Dans trois jours notre *sujet* sera

gâté !... Il coûte dix-huit francs !... Il faut pourtant être raisonnable ! » je répliquais par l'hymne à Némésis « Divinité de sang avide ! » et le scalpel lui tombait des mains.

(Hector Berlioz, *Le Monde illustré*, no 78, 9 octobre 1858, p. 231.)

L'effusion théâtrale avec laquelle Berlioz raconte – en 1858 – sa découverte des *Danaïdes* de Salieri, lors de son arrivée à Paris dans les années 1820, est un témoignage indiscutable de la forte puissance cathartique de cet opéra écrit dans le style moderne de Gluck. Quatre-vingts ans plus tôt, le soir de sa création à l'Académie royale de musique, l'œuvre n'avait pas davantage laissé insensible son auditoire.

En 1784, le monde de l'opéra parisien connaissait un certain apaisement après s'être entre-déchiré autour d'une querelle débutée dix ans plus tôt. L'échec d'*Écho et Narcisse* de Gluck en 1779 et le succès décevant de *Iphigénie en Tauride* de Piccinni en 1781 avaient mis fin aux polémiques opposant les gluckistes aux piccinnistes – les uns tenants de la musique allemande, les autres partisans d'une ouverture aux influences italiennes. Furieux, Gluck se retira alors à Vienne et pensa d'abord mettre un terme à sa carrière. Pourtant, dès l'été 1780, on prépara un mémoire présenté successivement à Necker et au roi, destiné à être envoyé à l'empereur d'Autriche par la reine Marie-Antoinette pour obtenir l'autorisation de faire revenir le compositeur à Paris. À une lettre qui lui fut adressée en parallèle, Gluck répondit presque aussitôt et des tractations s'engagèrent avec lui autour du livret des *Danaïdes*. C'est ainsi qu'au printemps 1784, on pouvait annoncer publiquement son retour sur la scène de l'Académie royale de musique avec un nouvel ouvrage, *Les Danaïdes*, qui sera créé le 26 avril.

Ce sujet très fort, dont le compositeur Gervais avait tiré une tragédie lyrique en 1716 (sur un livret de Lafont), le poète Le Mierre une tragédie en 1758 et le chorégraphe Noverre un ballet-pantomime en 1764 (*Les Danaïdes ou Hypermnestre*, sur une musique de Rodolphe) était particulièrement propre à la scène lyrique, malgré la complexité de faire évoluer cinquante Danaïdes sur scène. Gluck, compositeur d'une *Ipermestra*

créée à Venise en 1744, avait pour sa part – du moins pouvait-on le penser – renoué avec l'un des premiers sujets qu'il avait traités, initialement sous la forme d'un *opera seria*.

Le thème se prêtait parfaitement à la tragédie lyrique française, genre avec lequel Gluck révolutionna l'opéra français en s'appuyant sur la férocité des récits mythologiques antiques. Héritiers du royaume d'Égypte, Égyptus et Danaüs sont chacun pourvus d'une descendance nombreuse : l'un a cinquante fils, l'autre cinquante filles. Alors qu'une guerre s'annonce entre les deux frères, Danaüs préfère fuir vers la Grèce avec ses filles mais les fils d'Égyptus les poursuivent pour réclamer leurs cousines comme épouses. Feignant d'accepter leur demande, Danaüs orchestre l'assassinat collectif de ses neveux par leurs femmes au cours de leur nuit de noces. Seule Hypermnestre, l'aînée des Danaïdes, épargne Lyncée, l'homme à qui elle était destinée. Leur union sera consacrée alors que le reste des Danaïdes doit affronter le tumulte des enfers.

Le texte des *Danaïdes* fut au centre d'une vive polémique. À l'origine du projet était en fait une *Ipermestra* du librettiste Calzabigi, que celui-ci avait achevée en 1778 et envoyée à Gluck l'année suivante avec l'idée de la faire immédiatement mettre en musique. Mais Gluck transmit secrètement le poème à du Rouillet et au baron de Tschudy pour en tirer une traduction et le présenter sur la scène française. Le succès qui accueillit la création poussa Calzabigi à revendiquer publiquement la paternité du livret, ce qu'il fit en adressant une longue lettre au *Mercure de France* (21 août 1784). Il s'y plaignait amèrement de ce que « les traducteurs, rédacteurs ou copistes » avaient à peine daigné le « nommer dans un petit coin de l'avertissement », ne le faisant figurer « que dans le lointain ». Il y détaillait ensuite « les aventures de (s)a vagabonde Hypermnestre », dont il regrettait d'avoir été dépossédé sans ménagement et dont il déplorait les « mutilations » pour la faire paraître sur la scène française.

La partition, quant à elle, fut au cœur d'une intrigue des plus originales. Si Gluck feignit en effet d'accepter le livret traduit par du Rouillet et Tschudy, il le confia aussitôt à son élève Antonio Salieri, installé comme lui à Vienne. Ce dernier y travailla rapidement – profitant

peut-être des conseils de Gluck qui connaissait parfaitement le goût français – mais ne présenta pas l'ouvrage sous son nom à la direction de l'Académie royale de musique. Gluck, en effet, maîtrisait trop bien le milieu musical parisien, ses cabales et ses chausse-trappes, pour abandonner Salieri à un public si difficile. Pour faciliter l'accueil des *Danaïdes*, il déclara être l'auteur principal de la musique, réalisée en collaboration avec son élève. C'est du moins ainsi qu'on présenta l'opéra dans la presse à la veille de sa création.

Gluck attendit que le succès soit confirmé pour avouer la supercherie : il était trop tard pour que le public remette en cause le talent de Salieri. Et voilà comment celui-ci devint la nouvelle coqueluche de Paris et de la Cour (il avait d'ailleurs pris soin de dédier *Les Danaïdes* à la reine). Ce n'est qu'à l'issue de la sixième représentation que le *Journal de Paris* fit connaître l'entière paternité de Salieri. Ce jeu de désinformation permit à l'œuvre de s'imposer immédiatement et durablement au répertoire de l'Académie royale de musique, où elle fut reprise jusqu'en 1828. Salieri se vit quant à lui confier deux autres livrets lui permettant de s'afficher comme l'un des chefs de file de l'école gluckiste : il livra successivement *Les Horaces* en 1786, un échec dû à un livret peu théâtral, et *Tarare* en 1787, dont Beaumarchais avait imaginé le poème et qui fut l'un des grands succès parisiens à la veille de la Révolution.

La partition de Salieri correspondait parfaitement au goût qui avait peu à peu émergé dès les premières années du règne de Louis XVI et Marie-Antoinette. Le « grand genre » de la tragédie lyrique avait évolué jusqu'à ressembler aux tragédies classiques raciniennes. Le décoratif, le merveilleux, les divertissements d'agrément et les ballets en étaient exclus. Grimm affirmait :

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

C'est pourquoi l'on vit alors tant d'ouvrages où les divinités et les allégories furent rejetées dans un rôle très secondaire – qu'on pense aux apparitions si brèves de Diane dans *Iphigénie en Tauride* ou de l'Amour dans *Orphée et Eurydice* de Gluck – ou même purement supprimées, comme dans *Les Danaïdes* (à l'exception du tableau final) et *Les Horaces* de Salieri, *Électre* et *Phèdre* de Lemoyne...

Au merveilleux, on préféra le coloris antique, historique ou exotique, les scènes de foule, les combats, les incendies et toutes sortes de cataclysmes plus réalistes mais non moins saisissants. À propos des *Danaïdes*, Véron remarquait :

Il n'est point d'ouvrage, malgré la noirceur du sujet, qui présente un ensemble aussi riche, aussi imposant. La foule des personnages, le nombre des décorations et leur variété, la belle exécution des machines, le brillant des costumes, tout contribuait à saisir l'imagination et à frapper d'étonnement le spectateur.

Le recours aux tragédies classiques françaises ou aux traductions de livrets d'*opera seria* sur sujet antique ou historique permettait en outre de recentrer l'intrigue sur les passions humaines, qui devenaient le véritable cœur du drame : ce fut par exemple le cas d'*Andromaque* de Grétry, d'*Alexandre aux Indes* de Lefroid de Méreaux, de *Chimène ou Le Cid* et d'*Édipe à Colone* de Sacchini, ou des deux *Démophon* de Cherubini et Vogel. Le *decorum* restait donc secondaire, comme le remarquait Grimm lors de la création d'*Adèle de Ponthieu* de Piccinni :

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

Jamais la tragédie lyrique et la tragédie classique n'avaient été aussi proches l'une de l'autre. *Les Danaïdes* surpassèrent toutefois ce que l'on avait

jusqu' alors osé sur la scène de l'Académie royale. Quoiqu'applaudi, l'ouvrage choque en effet une partie du public par son audace. Parmi eux, La Harpe se montrait le plus virulent :

Ce spectacle de cannibales, cette fête d'anthropophages, tout cet amas d'atrocités froides qui soulève le cœur sans l'émouvoir un moment ni de pitié ni de terreur, a été supporté sur le théâtre où l'on joue *Armide*, *Atys* et *Didon* ! Il ne faut pas s'en étonner ; quand une fois l'on a passé les bornes naturelles que le goût et le bon sens ont prescrites pour tous les arts d'imitation, il n'y a pas de raison pour s'arrêter. Chacun est le maître de prendre ses plus bizarres fantaisies pour de belles inventions, et les progrès de l'extravagance pour les *pas du génie*. Il faut s'attendre au premier jour à voir manger sur la scène de petits enfants tout crus.

Même le romantique docteur Véron, affirmait encore, en 1837 :

Les actes des *Danaïdes* sont heureusement très courts : on ne pourrait supporter longtemps cet affreux spectacle dont les ballets mêmes, parfaitement analogues au genre, ne sont que des jeux atroces, des pantomimes représentant allégoriquement ce qui doit bientôt se passer en action. C'est surtout au troisième acte, celui du festin, qu'est le comble de l'horreur, par la perfidie de ces femmes dansant avec leurs maris, les caressant, les agaçant, lorsqu'elles ont décidé de les massacrer.

Le goût musical avait évolué vers le monumental et la surenchère expressive : orchestre sonore rehaussé de trombones, de timbales et de cordes frémissantes, grands chœurs intégrés à l'action, harmonies étonnantes profitant des septièmes diminuées, des sixtes augmentées et de modulations hardies, lignes vocales tendues privilégiant l'héroïsme du geste à la logique du phrasé. Salieri s'employa à distiller toute cette matière dans sa partition et le fit avec autant de justesse que d'efficacité :

La musique des *Danaïdes* est d'un beau caractère, d'un style ferme et vigoureux, quelquefois mélodieuse, et toujours expressive. Plusieurs morceaux tels que les chœurs « Descends dans le sein d'Amphitrite... », « Gloire évanévoché... » sont dignes de Gluck et tellement écrits dans la manière de ce maître qu'on pouvait facilement les lui attribuer. L'air d'Hypermnestre « Par les larmes dont votre fille... », celui de Danaüs « Jouissez d'un destin prospère [sic]... », sont d'un effet puissant et dramatique.

Mais l'attention des spectateurs était à dire vrai surtout concentrée sur le jeu expressif des principaux chanteurs, au premier rang desquels Madame Saint-Huberty. La soprano s'était révélée quelque temps plus tôt, autant par son jeu de tragédienne que par la puissance de sa voix : c'est elle qui devait créer les nouveaux ouvrages imaginés au milieu des années 1780 par des compositeurs français et étrangers. On savait que la chanteuse « ne voyait d'agréable en opéra que les sujets où il est question d'inceste, de poison ou d'assassinats » (lettre de Dauvergne, directeur de l'Opéra), lui permettant de mettre à profit son talent dans le genre larmoyant et pathétique : c'est pourquoi ces *Didon*, *Chimène*, *Phèdre*, *Pénélope* ou *Électre* virent successivement le jour. C'est pourquoi, également, le rôle d'Hypermnestre des *Danaïdes* s'avère aussi écrasant vocalement et torturé psychologiquement : plus encore qu'Alceste ou Iphigénie de Gluck, Hypermnestre est sans doute le premier rôle véritablement romantique qu'on ait imaginé sur la scène de l'Opéra de Paris. Au début des années 1820, la célèbre Caroline Branchu le reprendra avec brio : Berlioz, arrivant tout juste de sa province, sera vivement frappé par le spectacle. Et c'est peut-être bien aux *Danaïdes* de Salieri qu'on doit *Les Troyens*.



Litographie réalisée en 1815 par Heinrich von Winter
d'un portrait d'Antonio Salieri. Bibliothèque nationale de France.

Portrait of Antonio Salieri, lithograph (1815) by Heinrich von Winter.
Bibliothèque nationale de France, Paris.