

**L'invention
des genres lyriques
français et leur
redécouverte
au XIX^e siècle**

Publié en collaboration avec



**PALAZZETTO
BRU ZANE**
CENTRE
DE MUSIQUE
ROMANTIQUE
FRANÇAISE

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

Crédits

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 041034931



collection
PERPETUUM MOBILE

dirigée par **Malou Haine**

ISSN 1965-0299

ISBN 978-2-914373-65-4

dépôt légal : mars 2010

© Symétrie, 2010

L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle

Ouvrage coordonné par
Agnès TERRIER et Alexandre DRATWICKI

Préface de
Jérôme DESCHAMPS

Olivier BETTENS – Catherine CESSAC – Sabine CHAOUCHE – David CHARLTON
Christophe CORBIER – Alexandre DRATWICKI – Benoît DRATWICKI
Georgie DUROSOIR – Andrea FABIANO – Pierre FRANTZ
Laurent GUILLO – Judith LE BLANC – Isabelle MARTIN – Laura NAUDEIX
Barbara NESTOLA – Buford NORMAN – Claire PICAUT – Katharina PIECHOCKI
Rudolf RASCH – Nathalie RIZZONI – Françoise RUBELLIN
Cédric SEGOND-GENOVESI – Sabine TEULON LARDIC – Jean-Claire VANÇON

collection Perpetuum mobile, 2010

Le récitatif italien de Lully

Barbara NESTOLA

Quand vous verrez Cadmus à l'Opéra
Vous ennuyer par sa monotonie,
Avec raison on se demandera
S'il est de ce divin génie,
Que la tendre Érato tant de fois inspira.
Oui, c'est Lully que l'on admirera
Tant qu'en France on aura du goût et de l'oreille.
Mais le public l'excusera,
Et, pour réconfort se dira
Qu'on voit même chose en Corneille¹.

Ces vers, où l'ennui suscité par la musique de Lully est rapproché de la poésie dramatique de Corneille, ont été diffusés après la création de *Cadmus et Hermione*, la première tragédie en musique, représentée au mois d'avril 1673. À quelle partie de l'opéra se réfèrent ces paroles ? Il y a fort à parier qu'elles ne renvoient pas aux divertissements, ni aux danses, ni aux chœurs, ni aux pièces vocales fermées, mais qu'elles décrivent bien plutôt les récitatifs, qui sont la véritable nouveauté de ce premier opéra français. Dans ce contexte, il apparaît d'ailleurs pertinent d'effectuer un rapprochement entre ces lignes et les commentaires peu flatteurs qui, quelques années plus tôt, avaient accompagné les représentations d'opéras italiens à la cour. Le substantif « monotonie », en particulier, rappelle les critiques les plus sévères exprimées à l'égard des parties les moins accessibles à l'oreille des Français, qui étaient assurément les récitatifs.

Avec *Cadmus et Hermione*, Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully franchirent un pas important dans leurs carrières respectives : le premier imagina un texte dramatique ; le second le revêtit intégralement de musique. À la différence de leurs prédécesseurs Pierre Perrin et Robert Cambert, qui avaient déjà tenté cette expérience à la fin des années 1650, le récitatif occupe une place essentielle dans ce premier livret de tragédie en musique².

1. Jean-Marie-Bernard CLÉMENT & Joseph DE LA PORTE, *Anecdotes dramatiques*, t. I, Paris : Veuve Duchesne, 1775, p. 165. Cité dans Jérôme DE LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris : Fayard, 2002, p. 588. Nous souhaitons remercier Anne-Madeleine Goulet pour sa relecture attentive de cet article, ainsi que pour ses remarques et conseils précieux.

2. Les livrets de Perrin ont été édités dans Louis E. AULD, *The « Lyric Art » of Pierre Perrin, Founder of the French Opera*, vol. III, Binningen – Henryville – Ottawa : Institut de musique médiévale, 1986, p. 82-145.

valeur longue de toute syllabe subissant une contrainte de nature métrique : ces syllabes métriquement contraintes sont la césure et la rime bien sûr, mais aussi la première syllabe de chaque vers ou sous-vers et même l'éventuelle syllabe féminine surnuméraire (comme, dans l'exemple 1, la dernière syllabe de « *prépare* » qui est, si l'on veut, la treizième syllabe de l'alexandrin), toutes les autres syllabes étant considérées comme métriquement libres.



a. Lecture métrique : mise en évidence des syllabes contraintes.



b. Lecture prosodique : règles de l'Académie de poésie et de musique.



c. Récitatif de Lully : *Cadmus et Hermione*, acte V, scène 1.

Exemple 1. Trois lectures différentes de deux vers de Quinault.

L'exemple 1a montre une lecture strictement métrique de deux alexandrins tirés de *Cadmus et Hermione*, reproduisant un modèle typique du psautier huguenot. Cette lecture doit être comprise comme une interprétation abstraite, théorique, des vers en question, et non comme l'imitation concrète d'une déclamation parlée : il ne s'agit en rien de *parlar cantando*.

On sait que, ponctuellement, le récitatif peut faire des entorses à la lecture métrique : dans sa mise en musique du premier de ces deux alexandrins, par exemple, Lully se permettra d'articuler l'e féminin du mot « *Hermione* » qui devrait normalement s'élider

Hercule à la croisée des discours : de la « naissance » des dynasties à l'« invention » de l'opéra¹

Katharina PIECHOCKI

Le titre du colloque organisé à l'Opéra-Comique en janvier 2008, *L'Invention de l'opéra français*, permet de penser et de conceptualiser la longue trajectoire de la création de ce nouveau genre dans le contexte de l'établissement de l'Académie royale de musique. Cette étape est inextricablement liée à une réflexion sur les « origines » des arts ainsi que sur les fondements et la signification des institutions. Elle est également parfaitement exprimée par le mot « invention », qui renvoie à l'*inventio* de la rhétorique classique. L'*inventio* de l'opéra français, c'est la recherche et le regroupement conscients et efficaces de *topoi* musico-poétiques². Le double statut du mot « invention », se référant à la fois à la création de l'opéra comme œuvre d'art et comme institution et lieu de son exécution, est déjà inscrit dans le privilège même, accordé en 1672 à Jean-Baptiste Lully, qui permit à ce dernier de « faire des Representations [...] des pieces de Musique qui seront composées, tant en Vers François, qu'autres Langues étrangères, pareilles & semblables, aux Academies d'Italie³ ». Grâce à ce privilège, inclus également dans les premiers livrets d'opéra français imprimés, Louis XIV ouvrit la voie, en mars 1672, à la représentation des opéras et, en septembre 1672, à la publication des œuvres de Lully « étant purement de son *invention*⁴ ». Le mot « invention », relevant du domaine de la rhétorique, est souvent concurrencé par le mot « naissance » qui renvoie plutôt au domaine de la filiation et à un

1. Je souhaite remercier Michel Gribenski pour sa relecture diligente du présent article.

2. J'emploie les mots « topos » et « lieu commun » dans le sens de la rhétorique classique, surtout celle de Cicéron et de Quintilien, qui voyaient les *loci* comme *sedes argumentorum*, comme « lieux de résidence où des possibilités d'argumentation attendent d'être découvertes et d'où l'on doit les tirer ». Voir QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, chapitre V, sous-chapitre X. Cité dans Ann Moss, *Les Recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, traduit de l'anglais sous la direction de Patricia EICHEL-LOJKINE, collection Titre courant, Paris : Droz, 2002, p. 31.

3. *Permission pour tenir Académie royale de musique, en faveur du Sieur de Lully. Édits royaux*, mars 1672.

4. *Permission pour tenir Académie royale de musique, en faveur du Sieur de Lully. Édits royaux*, 20 septembre 1672. Souligné par l'auteur du présent article.

Annexe

Relevé des partitions de musique dramatique imprimées par la maison Ballard de 1672 à 1715

Les partitions in-folio sont portées en grisé.

Compositeur	Titre	Format	Date
Cambert	<i>Pomone</i>	2°	1671
Cambert	<i>Les Peines et les Plaisirs de l'amour</i>	2°	1672
Lully	<i>Isis [parties séparées]</i>	4° obl.	1677
Lully	<i>Bellérophon</i>	2°	1679
Lully	<i>Proserpine</i>	2°	1680
Lully	<i>Triomphe de l'amour</i>	2°	1681
Lully	<i>Persée</i>	2°	1682
Lully	<i>Phaëton</i>	2°	1683
Lully	<i>Amadis</i>	2°	1684
Lully	<i>Ballet du temple de la paix</i>	2°	1685
Lully	<i>Idylle sur la paix</i> <i>Églogue de Versailles</i>	2°	1685
Lully	<i>Roland</i>	2°	1685
Lully	<i>Acis et Galatée</i>	2°	1686
Lully	<i>Armide</i>	2°	1686
Lully & Colasse	<i>Achille et Polyxène</i>	2°	1687
Lully	<i>Thésée</i>	2°	1688
Lully L. & J.-L.	<i>Zéphyre et Flore</i>	2°	1688
Colasse	<i>Thétis et Pélée</i>	2°	1689
Lully	<i>Atys</i>	2°	1689
Colasse	<i>Énée et Lavinie</i>	2°	1690
Lully L.	<i>Orphée</i>	2°	1690
Desmarets [sic]	<i>Didon</i> <i>Symphonies de Didon</i>	4° obl.	1693
Charpentier	<i>Médée</i>	2°	1694
Desmarets [sic]	<i>Circé</i>	2°	1694
Jacquet de La Guerre	<i>Céphale et Procris</i>	2°	1694
Colasse & Lully	<i>La Naissance de Vénus</i>	4° obl.	1695
Colasse	<i>Ballet des saisons</i>	4° obl.	1695
Desmarets [sic]	<i>Les Amours de Momus</i>	4° obl.	1695
Desmarets [sic]	<i>Théagène et Chariclée</i>	4° obl.	1695
Colasse & Lully	<i>La Naissance de Vénus</i>	4° obl.	1696
Colasse	<i>Ballet des saisons (3^e entrée)</i>	4° obl.	1696
Marais	<i>Ariane et Bacchus</i>	4° obl.	1696

Annexe 3

Lully dans l'édition musicale hollandaise, 1682-1711

Les œuvres perdues sont sur fond grisé. Les informations non notées sur l'édition sont portées entre crochets.

Jean-Philippe Heus

Sélections instrumentales (à 4 ; gravé)	<i>Cadmus et Hermione</i> (1682)
	<i>Persée</i> (1682)
	<i>Phaëton</i> (1683)
	<i>Amadis</i> (1684)
	<i>Roland</i> [1685]
	probablement d'autres volumes encore
Sélections vocales (voix et basse continue ; imprimé)	<i>Roland</i> (1685)
	peut-être encore d'autres

Antoine Pointel

Partition	<i>Achille et Polyxène</i> (1688)	
Sélections vocales	gravé	<i>Amadis</i> [1685 ?]
		<i>Roland</i> [1685 ?]
	imprimé	<i>Cadmus et Hermione</i>
		<i>Atys</i>
		<i>Le Triomphe de l'amour</i> (1688)
		<i>Persée</i> (1688)
		<i>Proserpine</i> (1689)
		<i>Le Temple de la paix</i>
		<i>Armide</i>
		<i>Acis et Galatée</i>
		<i>La Grotte de Versailles</i> (1700)
Sélections instrumentales (à 3 ou à 4 ; gravé)	<i>Le Triomphe de l'amour</i> (à 3)	
	<i>Persée</i> (à 3)	
	<i>Amadis</i> (à 4)	
	<i>Roland</i> (à 4)	
	<i>Le Temple de la paix</i> (à 3)	
	<i>Armide</i> (à 3)	
	<i>Passacaille d'Armide</i> (à 3)	
	<i>Acis et Galatée</i> (à 4)	
	<i>Idylle sur la paix</i> (à ?, 1690)	
	<i>La Grotte de Versailles</i> (à 4)	

Airs populaires et parodies d'opéra : jeux de sens dans les vaudevilles aux théâtres de la Foire et à la Comédie-Italienne

Françoise RUBELLIN

Dans *Les Couplets en procès*, pièce de Lesage et d'Orneval jouée à la Foire Saint-Laurent en 1730, Maître Grossel représente les vaudevilles anciens, et déclare aux juges : « Songez, Messieurs, que l'Opéra-Comique nous doit sa naissance. Nous en sommes les fondateurs¹. » Or si l'on sait bien que la partie chantée des pièces foraines s'est développée en raison des procès intentés par les Comédiens-Français jaloux du succès de leurs concurrents, on ne prête pas toujours assez attention aux effets de sens de ces couplets. Leur connotation, liée à la signification des paroles originales, était largement responsable du comique qu'ils produisaient. On peut distinguer des vaudevilles provenant :

- d'airs à boire : « Quand je tiens de ce jus d'octobre » ;
- d'airs tendre ou brunettes : « Belle brune » ;
- d'airs grivois : « Ramenez-ci, ramenez-là » ;
- d'airs à connotation religieuse (mais qui peuvent être grivois) : « Mon père je viens devant vous » (ou « Dirai-je mon confiteur »), « Pèlerins de Saint-Jacques » ;
- d'airs militaires : « Aux armes camarades ».

D'autres airs de vaudevilles sont fondés sur des formules dénuées de sens, comme « Robin turelure », « La faridondaine, la faridondon », « Tourelouribo ».

Si la majorité des vaudevilles sont des airs populaires dont l'origine reste assez mystérieuse, d'autres sont en revanche aisément datables : il s'agit de vaudevilles issus d'airs

1. Alain-René LESAGE & Jacques-Philippe D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux de Foires Saint-Germain et de Saint-Laurent*, t. VII, Paris : Pierre Gandouin, 1731, p. 345 ; réimpression, vol. II, Genève : Slatkine, 1968. Orthographe modernisée par l'auteur du présent article.

Le théâtre musical à la Comédie-Italienne

Andrea FABIANO

La Comédie-Italienne se présente dès sa refondation au XVIII^e siècle comme un théâtre hybride, une scène où le métissage dramaturgique est recherché avec insistance. La troupe est mixte, mélangeant acteurs italiens et français, la langue est mixte car les spectacles sont souvent bilingues ou tantôt en italien, tantôt en français, le répertoire est mixte car les comédies italiennes alternent avec les comédies françaises, et le parlé s'accouple au chanté des parodies et des comédies en vaudevilles. Le théâtre a donc une origine italienne, mais il a eu l'intelligence de s'adapter à l'« horizon d'attente » d'un public qui n'est pas italien, mais français. La flexibilité des comédiens a permis aussi d'intégrer la musique et la danse en tant que composantes structurantes de l'offre dramatique.

Pourquoi ce théâtre, si ouvertement expérimental, est-il tellement réticent à l'égard de l'opéra italien ? Pour quelle raison semble-t-il ne pas s'approprier un genre qui fait partie de ses possibilités de performance et que ses acteurs peuvent maîtriser sans crainte ? Le répertoire musical italien aurait pu éviter les coûteuses et difficiles mises en scène d'*opera seria* et se limiter aux spectacles bouffes des intermèdes, dont la musique vocale et la dramaturgie ont été conçues pour des acteurs-chanteurs¹.

En réalité, avant la querelle des Bouffons de 1752, seules deux mises en scène de théâtre musical italien ont eu lieu à la Comédie-Italienne : en juillet et août 1729, les parodies bilingues de *Serpilla e Baiocco* de Giuseppe Maria Orlandini – la parodie est intitulée *Le Joueur* – et de *Don Micco e Lesbina*, deux intermèdes qui avaient été joués à l'Académie royale de musique en juin de la même année par Rosa Ungarelli et Antonio Maria Ristorini ; et, plus tard, en octobre 1746, la mise en scène de *La Serva padrona* de Federico et Pergolesi, interprétée en italien par Francesco Riccoboni et Laura Monti,

1. La flexibilité était, en effet, un élément fondamental du professionnalisme des acteurs italiens et, lorsqu'un répertoire chanté comique se dessine au XVIII^e siècle, les interprètes sont recrutés surtout dans les troupes d'acteurs et non de chanteurs d'*opera seria*. À ce propos, il est intéressant de rappeler que le début de l'activité d'écrivain de théâtre de Carlo Goldoni fait coïncider l'écriture de comédies et d'intermèdes chantés pour la même troupe d'acteurs dirigée par Giuseppe Imer.

Bien qu'écrits pour célébrer Louis XIV, ils étaient toujours utilisés un demi-siècle plus tard, mais servirent cette fois la cause de Dieu⁵⁰. Sur les dix-sept extraits de prologues parodiés, les chants à la gloire du roi devinrent précisément les pièces célébrant le Seigneur et la vertu. Outre une transposition banale des chants de louanges de l'un à l'autre, il semble que certaines pièces des *Nouvelles Poésies spirituelles et morales* condamnent ces airs en l'honneur du Roi-Soleil, au même titre que l'on blâme les airs exaltant l'amour humain.

Des trois airs de *Cadmus et Hermione* parodiés dans les recueils V et VII, deux figurent dans le prologue⁵¹. Dans « Que chacun se ressente », alors que Pan rend grâce au Soleil – et donc au roi – la parodie rappelle la primauté de la vertu sur le Soleil, et donc sur le roi. Si celui-ci s'éleva jusqu'au Soleil pour vaincre le Serpent Python, il n'est rien face à l'Éternel⁵².

<i>Cadmus et Hermione</i> , prologue, Pan	[sans titre], <i>Nouvelles Poésies spirituelles et morales</i> , VII, p. 24 (Vertus)
Que chacun se ressente De la douceur charmante, Que le Soleil répand sur ces heureux climats Il n'est rien qui n'enchanter, Dans ces lieux pleins d'appas, Tout y rit, tout y chante, Eh pourquoi ne rirons-nous pas ?	La Vertu se presente Cent fois plus ravissante Que l'appareil qui brille autour des Potentats. Elle est noble et riant : Tout cède à ses appas : Sa beauté nous enchante : Eh ! pourquoi ne l'aimons-nous pas ?

Tableau 8. Parodie de l'air de Pan, *Cadmus et Hermione*, prologue.

La lecture du duo du Temps et de Flore d'Atys remanié conduit au même constat. Nulle autre gloire « que la gloire éternelle ». Le titre *Vraie Grandeur* sonne comme un avertissement : Dieu siège au-dessus de tout, même du roi, renvoyant celui-ci à son statut humain et occultant donc l'aspect divin qu'on lui accordait.

50. Sur les prologues des tragédies en musique de Lully et le rapport de l'œuvre avec le roi, voir notamment COUVREUR, Jean-Baptiste Lully, p. 325-352. Voir aussi Buford NORMAN, *Touched by the Graces: the Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*, Birmingham (AL) : Summa, 2001, p. 45-67. Laura NAUDEIX, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, collection Lumière classique, Paris : Honoré Champion, 2004, p. 195-248.

51. *Cadmus et Hermione*, prologue : Pales, Melisse et Pan : « Heureux qui peut plaire, heureux les amants », devenu « J'admire cette herbe qui croit dans nos champs » (*Nouvelles Poésies spirituelles et morales*, recueil V, Paris : Philippe-Nicolas Lottin, 1733, p. 39) ; prologue : Pan : « Que chacun se ressente », devenu « La Vertu se présente » (*Nouvelles Poésies spirituelles et morales*, recueil VII, p. 24) ; acte I, scène 4 : Arbas et deux Africains : « Suivons, suivons l'amour », devenu « Heureux, heureux un cœur » (*Nouvelles Poésies spirituelles et morales*, recueil VII, p. 34-35).

52. Voir LA GORCE, Jean-Baptiste Lully, p. 587. Voir aussi NORMAN, *Touched by the Graces*, p. 54.

Lully d'un siècle à l'autre : du modèle au mythe (1754-1774)

Benoît DRATWICKI

Le grand œuvre de Lully – quinze opéras composés entre 1673 et 1687 – est véritablement le fondement du répertoire de l'Académie royale de musique. Créé et repris au cours du Grand Siècle de Louis XIV, qui enjambe allègrement les premières années du XVIII^e siècle, ce corpus continue à vivre tout au long du siècle des Lumières de Louis XV et ne disparaît de la scène qu'au début des années 1770. Cette matière artistique fut aussi fascinante qu'encombrante pour les successeurs de Lully, non seulement les compositeurs, mais aussi les administrateurs de l'Académie royale de musique, un temple consacré – par ses statuts mêmes – à l'adoration du dieu Lully. Tout comme l'image de Louis XIV fascinera et encombrera Versailles jusqu'à la Révolution, peut-être même jusqu'à nos jours...

Créé par et pour Louis XIV, l'opéra français voit sa destinée régie par les mêmes règles que celles de la cour. La pensée « dynastique », revisitant à une échelle politique et philosophique la notion de famille, est en effet appliquée directement au répertoire de l'Académie royale de musique. Peu ou prou, Louis XIV est le père d'une identité nationale, une figure qu'on ne peut ni renier ni contredire, sous peine d'effriter la légitimité du pouvoir en place. De même, Lully sera le père d'un genre national, une autre figure qu'on ne pourra renier ou contredire sans contester la légitimité du genre « tragédie lyrique » et de l'institution « Académie royale de musique ». Ainsi, les successeurs de Lully (ses descendants en d'autres termes) seront élevés dans l'adoration (ou du moins le respect) de leur père (leur modèle). Et il fut aussi difficile au jeune Louis XV de reprendre les rênes du pouvoir qu'à Colasse, Campra, Desmarest ou Destouches d'imaginer un nouvel opéra à la suite d'*Armide* de Lully. Il faudra attendre près d'un demi-siècle après la mort de ce dernier pour que les nouvelles tragédies lyriques présentées au public de l'Académie royale de musique ne soient plus jugées à l'aune de ses propres ouvrages. Encore, bien souvent, lorsqu'elles étaient réussies, soupçonnait-on les auteurs d'avoir tout simplement pillé Lully. Jusqu'au milieu des années 1720, ce compositeur est donc l'incontournable modèle. Mais, après la révolution ramiste des années 1730, et l'épisode de la querelle des Bouffons dans les années 1750, la figure de Lully, dont les contours s'estompent peu à peu, devient un mythe

Redécouvrir la musique ancienne : un nouvel exercice pour les lauréats du prix de Rome

Alexandre DRATWICKI

En nous donnant la liberté, Messieurs, la Révolution nous permettait d'écrire enfin la véritable histoire, non plus le seul mémorial des actes royaux, mais l'observation complète de l'activité humaine à travers les siècles, et, en même temps que le sens de l'histoire, elle faisait naître un sentiment qu'elle-même ne pouvait éprouver, car elle avait trop à détruire : le respect du passé. [...] Elle nous a peu à peu conduits à ce goût des restaurations archéologiques¹.

La question de la musique ancienne² dans le cadre des règlements du prix du Rome est soulevée dès le premier texte officiel rédigé en 1804³. En plus d'un certain nombre d'ouvrages « traditionnels » (cantates, motets, etc.) appelés « envois de Rome », on y demande aux jeunes pensionnaires musiciens de relever et de transcrire des chants folkloriques italiens, consignés en recueils, et – plus important – de rédiger des notices biographiques sur la vie et l'œuvre de compositeurs du passé. Auguste-Louis Blondeau, lauréat de l'Institut en 1808, choisit ainsi de s'intéresser à Palestrina et à Marcello⁴. Cet aspect du règlement de l'Académie de France à Rome s'inscrit en marge de l'activité compositionnelle proprement dite et veut garantir aux artistes une ouverture d'esprit intelligemment pensée. Toutefois, envisagé par un cénacle parisien de manière purement théorique, et sans avoir été confronté au quotidien effectif d'un pensionnaire romain,

1. Discours prononcé à la séance d'ouverture [de la réunion des sociétés des beaux-arts des départements], le 11 juin 1889 par M. Gustave Larroumet, directeur des beaux-arts, Paris : Plon, Nourrit & C^{ie}, 1889, p. 6.

2. Cet article n'entend pas revenir sur la question générale de la « musique ancienne » en France au XIX^e siècle, sujet largement traité, notamment par Katharine Ellis (voir Katharine ELLIS, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, New York – Oxford : Oxford University Press, 2005).

3. Voir Alexandre DRATWICKI, « Les "Envois de Rome" des compositeurs pensionnaires de la Villa Médicis (1804-1914) », *Revue de musicologie*, XCI/1 (juillet 2005), p. 99-193.

4. Il envoie successivement des *Notes sur Palestrina* puis une *Vie de Benedetto Marcello traduite de l'italien sur l'édition de ses œuvres, imprimée à Venise en 1803*. Il adresse également à l'Institut une traduction d'un traité sur l'art du chant : *Observations sur le chant par Marcello Pevino, administrateur du conservatoire royal de musique de Saint-Sébastien à Naples*.

Des Troyens (1863) d'Hector Berlioz à Salamine (1929) de Maurice Emmanuel : le renouveau de la tragédie lyrique

Christophe CORBIER

Selon un lieu commun fort répandu, *Les Troyens* de Berlioz constitueraient l'ultime manifestation de la tragédie lyrique française, qui a connu son heure de gloire au xvii^e et au xviii^e siècles, grâce à la trinité Lully-Rameau-Gluck. Se tournant vers le passé et ne se préoccupant que de Gluck, Berlioz aurait ravivé les cendres presque éteintes d'un genre autrefois flamboyant. D'ailleurs, le principal intéressé nous invite d'emblée à partager cette idée reçue : Berlioz lui-même ne s'est-il pas écrié le 11 mars 1858, dans une lettre fameuse à sa sœur Adèle, partout citée : « Il me semble que si Gluck revenait au monde, il dirait de moi en entendant cela : "Décidément, voilà mon fils"¹ » ? Bien souvent, on considère donc que la « tragédie lyrique » composée par Berlioz entre 1856 et 1858, d'après l'*Énéide* de Virgile, est un *terminus ad quem*, nullement un *terminus a quo*. Récemment, on pouvait lire que « le culte de la tragédie lyrique s'éteint sous la Restauration pour resurgir momentanément, en 1863, avec *Les Troyens* de Berlioz, vaste opéra en un prologue et 5 actes, dont le thème inspiré de Virgile ranime les mythes de l'Antiquité² ». Quant au chef Sylvain Cambreling, il affirmait de même, en 2003, qu'on ne trouverait jamais plus, après *Les Troyens*, de tragédie lyrique à la française, où se mêleraient la tradition et l'innovation

1. Hector BERLIOZ, *Correspondance générale*, édition sous la direction de Pierre CITRON, vol. V : 1855-1859, texte établi et présenté par François LESURE & Hugh John MACDONALD, collection Nouvelle bibliothèque romantique, Paris : Flammarion, 1989, p. 551.

2. Sylvie MAMY, « Tragédie lyrique », *Dictionnaire de la musique en France au xix^e siècle*, sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Paris : Fayard, 2003, p. 1229.

1910 : *Au clair de la lune* :

épisodes de la vie du musicien Lully (film muet)

Production Gaumont. Scénario daté du 12-15 septembre 1910. F-Pn : 4° Col 3 (1658).

I. Le chevalier de Guise emmène à Paris le petit Lully, fils d'un meunier. II. Abandonné et mourant de faim, Lully est engagé comme marmiton chez M^{lle} de Montpensier. III. Aidé par Crépon (pâtissier-poète), Lully veut se faire rédiger un placet pour M^{lle} de Montpensier par Pierre Jeanrat (dit Pierrot, écrivain public) IV. M^{lle} de Montpensier entend Au clair de la lune et engage Lully comme violoniste. V. Dix ans après : le célèbre chanteur Lambert refuse à Lully la main de sa fille Madeleine. VI. Au clair de la lune sauve la vie à Lully. VII. À Versailles, Louis XIV félicite Lully de ses succès au théâtre et lui ménage une surprise [il lui accorde la main de Madeleine].

1911 : Lulli (film muet)

Production Gaumont. Réalisation : Étienne Arnaud. Diffusé en mars 1911¹⁴⁹.

1935 : *Mon ami Pierrot* (légende musicale en 1 acte et 2 tableaux)

Livret de Sacha Guitry. Musique de Sam Barlow.

Créé le 11 janvier 1935 (Opéra-Comique). F-Pn : 8° Yf 3163 (8).

Lully, jeune marmiton, veut rédiger une lettre d'amour à la belle Ninon, qu'il courtise sans succès depuis des mois. Avec l'aide du pâtissier (mais sans Pierre, l'écrivain public), il compose l'air d'Au clair de la lune, qui fera sa fortune. Gris par les succès à venir, il part en laissant Ninon à ses amours intéressées.

1949 : *Lully ou Le Marmiton musicien* (comédie en 1 acte et 2 tableaux)

De Françoise Des Varennes. Date et lieu de création inconnus. Personnages : Lully, Geoffroy, Petit Pierre et Bel (œil) (marmitons), Quinault (mitron), Maître Sauceplat (chef cuisinier), la petite princesse, la dame d'honneur, quelques marmitons. F-Pn : 16° Yf. 144 (3).

Lully, marmiton musicien, a laissé brûler le repas du soir. Sa recette du macaroni sauvera le chef Sauceplat de la disgrâce. Émue par ses dons musicaux, une dame d'honneur conduit l'enfant vers de glorieux horizons.

2000 : *Le Roi danse* (film long métrage, 115')

Réalisation : Gérard Corbiau. Décembre 2000.

Paris, 1687. Pendant l'exécution de son Te Deum, Lully se blesse au pied d'un coup de canne. La gangrène le gagne rapidement. Abandonné par Louis XIV et agonisant sur son lit de mort, le compositeur voit défiler les épisodes d'une vie au service du jeune roi, des premiers ballets aux dernières tragédies en musique.

149. D'après Raymond CHIRAT, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, avec la collaboration d'Éric LE ROY, collection Librairie du premier siècle du cinéma, Paris : Cinémathèque française, 1995. Cette production est probablement un retitrage d'*Au clair de la lune*.