

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

MORTIER Roland, HASQUIN Hervé, éd(s.), "Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec" in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, Volume XVII, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990.

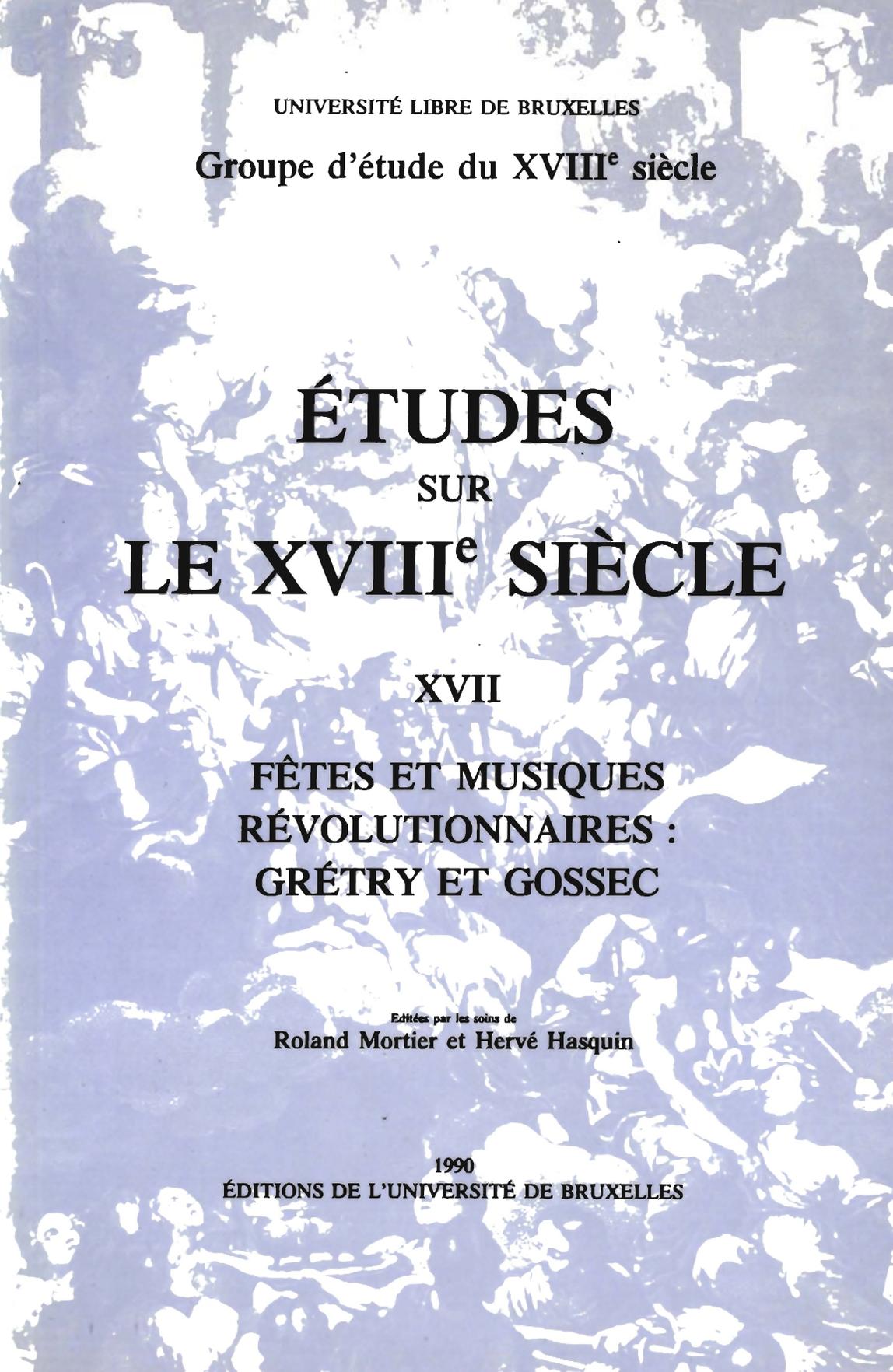
Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES
Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XVII

**FÊTES ET MUSIQUES
RÉVOLUTIONNAIRES :
GRÉTRY ET GOSSEC**

Éditées par les soins de
Roland Mortier et Hervé Hasquin

1990
ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

GROUPE D'ETUDE DU XVIII^e SIÈCLE

Directeur : R. Mortier

Secrétaire : H. Hasquin

Pour tous renseignements, écrire à M. Hasquin

Faculté de Philosophie et Lettres

Université Libre de Bruxelles

Avenue F.D. Roosevelt 50 - 1050 Bruxelles

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles - Belgique

**ETUDES
SUR
LE XVIII^e SIECLE**

Dans la même collection

Les préoccupations économiques et sociales
des philosophes, littérateurs et artistes au XVIII^e siècle, 1976

Bruxelles au XVIII^e siècle, 1977

L'Europe et les révolutions (1770-1800), 1980

La noblesse belge au XVIII^e siècle, 1982

Idéologies de la noblesse, 1984

Une famille noble de hauts fonctionnaires : les Neny, 1985

Le livre à Liège et à Bruxelles au XVIII^e siècle, 1987

Unité et diversité de l'empire des Habsbourg à la fin du XVIII^e siècle, 1988

Deux aspects contestés de la politique révolutionnaire
en Belgique : langue et culte, 1989

Hors série

La tolérance civile, édité par Roland Crahay, 1982

Les origines françaises de l'antimaçonnisme, Jacques Lemaire, 1985

L'homme des lumières et la découverte de l'Autre, édité par Daniel Droixhe
et Pol-P. Gossiaux, 1985

Morale et vertu, édité par Henri Plard, 1986

Emmanuel de Croÿ (1718-1784). Itinéraire intellectuel et réussite nobiliaire
au siècle des Lumières, Marie-Pierre Dion, 1987

La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges
(de 1805 à nos jours), Philippe Raxhon, 1989

UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

Groupe d'étude du XVIII^e siècle

ÉTUDES
SUR
LE XVIII^e SIÈCLE

XVII

FÊTES ET MUSIQUES
RÉVOLUTIONNAIRES :
GRÉTRY ET GOSSEC

Éditées par les soins de

Roland Mortier et Hervé Hasquin

1990

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

I.S.B.N. 2-8004-0994-0

D/1990/0171/7

© by Editions de l'Université de Bruxelles, 1990
Avenue Paul Héger 26 - 1050 Bruxelles - Belgique

Imprimé en Belgique

INTRODUCTION

par
Manuel COUVREUR

Ose-t-on seulement rappeler avec quel faste et quel engouement fut commémoré dans le monde entier le bicentenaire de la Révolution française? Le Groupe d'Etude du XVIII^e siècle de l'Université Libre de Bruxelles ne pouvait manquer de se joindre à ces manifestations et organisa les 27 et 28 octobre 1989 un colloque international sur les *Musiques et fêtes révolutionnaires*.

En se centrant sur Grétry et Gossec, les participants rassemblés dans la rotonde du Palais de Charles de Lorraine à Bruxelles rappelèrent la part prépondérante prise par ces deux artistes, nés sur le territoire de l'actuelle Belgique, aux spectacles de la Révolution de 1789. L'état présent des recherches ne permettait pas d'envisager un tableau d'ensemble et il fut décidé de multiplier les points de vue et de faire appel à des spécialistes de disciplines variées. Ce sont leurs communications – relatives non seulement à la musique mais aussi à l'histoire, aux arts plastiques ou à la littérature – qui constituent le présent volume.

Ce colloque accompagnait l'inauguration, à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, d'une exposition où furent révélées au public des pièces essentielles. Dans son catalogue *Documents Grétry*, le musicologue Yves Lenoir ne manqua pas de souligner l'intérêt considérable des manuscrits, jusqu'ici inconnus et inédits, d'opéras "révolutionnaires" tels *Joseph Barra*, *Callias*, ou encore *Cécile et Ermancé* sur un livret de Rouget de Lisle.

Comme il n'est ni fête ni commémoration sans musique, le Théâtre Par Hasard proposa une *Apothéose de Grétry*, spectacle littéraire et musical basé sur les compositions et les écrits de l'artiste liégeois. Les musiques – coquines, savantes, larmoyantes ou frivoles – chantées par Marie-Martine de Gueldre et Véronique Willemaers, les grâces rococo de la harpe d'Isabelle Kerkhove, les "pages choisies" de *Candide* ou de *La Nouvelle Héloïse* lues par Frédéric Dussenne, nous restituèrent l'air du temps, les airs d'un temps mêlé d'ombres et de lumières.

LE MUSICIEN ET LE LIBRETTISTE DANS LA NATION: PROPRIETE ET DEFENSE DU CREATEUR PAR NICOLAS DALAYRAC ET MICHEL SEDAINÉ

par
Françoise KARRO
Bibliothèque nationale, Paris

Je dédie ces lignes, en témoignage de reconnaissante amitié pour Madame Annette Cuzin, à la mémoire du colonel Gilbert Dalayrac, son père, et du professeur Jérôme Cuzin.

Entre 1791 et 1793, cinq textes législatifs importants déterminent la place du théâtre dans la Nation. Encore faut-il s'entendre sur ce que désigne alors le concept de *Nation*, fondamental pour la compréhension du conflit qui s'engage entre les groupes participants de la gestion théâtrale, les auteurs, les imprimeurs ou libraires, les comédiens ou directeurs de spectacle, débat inévitablement porté devant les deux instances de tout temps fondatrices du théâtre, l'Etat, qui exprimera sa volonté par les autorités de tutelle ou de contrôle, et le public, Etat et public récapitulants, du reste, la Nation.

Très rapidement, la Nation se résume dans cette société nouvelle, sans ordres, qui reste à constituer sur la destruction de l'Ancien Régime par l'abolition des privilèges, et dont la propriété, inscrite comme un droit sacré dans la *Déclaration des droits de l'homme* et dans la *Constitution*, est un principe réorganisateur. La législation révolutionnaire doit fixer les applications particulières aux spectacles de la nuit du 4 août, de la même façon qu'elle a procédé pour le clergé avec la Constitution civile. Elle entraîne dans l'économie de l'entreprise théâtrale un bouleversement irréversible, une redistribution des pouvoirs qui assurent la pérennité d'un art collectif.

Les auteurs ne sont pas impliqués dans les seules difficultés de leur vie quotidienne à assurer. Ils sont concernés dans leur qualité de citoyens, énoncés par la reconnaissance d'une propriété d'un ordre singulier, malaisée à cerner, mais aux conséquences analogues, en définitive, à celles de la propriété en général. Dans la polémique qui touche la totalité du théâtre, les représentants de la Nation doivent se prononcer sur la réalité de la création et du créateur qu'ils sont requis de protéger, et donner à un

patrimoine indispensable au destin et au rayonnement d'un grand empire, selon le terme de l'époque, la possibilité de se constituer.

L'Assemblée constituante prend position par deux décrets, en 1791. Dans un domaine qui a valeur d'exemple pour l'ensemble de son œuvre, il est prévisible que les pères de la Constitution se préoccupèrent de défendre leurs choix. C'est ce qui se produit dans la phase des hostilités qui oppose auteurs et directeurs de province, de façon ouverte ou occulte. Protection de l'auteur et affermissement de structures cohérentes, susceptibles de perfectionnement, mais non de remise en question fondamentale, ces actions se conjuguent pour clore la phase proprement révolutionnaire du réaménagement de la France ou pour en conserver l'élan, tout en le dirigeant par une institution de recours¹, suivant les tendances de chacun.

La controverse sur l'héritage de la Constituante sert de toile de fond à la querelle théâtrale. On s'accorde, habituellement, à exalter le rôle de Beaumarchais et des tenants du théâtre parlé. Il ne s'agit pas de le nier, ni même de le minimiser. Il convient seulement de le replacer dans son contexte et dans sa finalité, ce qui aboutit à réexaminer l'idée de théâtre national dans une nécessité révolutionnaire², propos qui n'est pas le nôtre actuellement, mais qu'on ne saurait écarter dans un autre temps. Par ailleurs, le théâtre lyrique, l'opéra-comique avant tout, a été un enjeu essentiel pour les spectacles de province. Or, la part de ses créateurs, des musiciens et des poètes en tant que librettistes, n'est qu'allusivement mentionnée, parce qu'elle est mal connue, quand elle n'est pas tenue pour négligeable³ à côté des démêlés hauts en couleurs de *Figaro*. Pourtant la défense de la propriété musicale éclaire utilement un phénomène européen, la place éminente de la musique dans la conception d'un théâtre national, et, corollairement, l'individualisation du musicien dans cette évolution, au détriment, le plus souvent, du librettiste, ce qui n'ira pas sans poser des questions.

I. La Procédure du conflit en 1791

C'est dans une remise en question du théâtre qu'il faut chercher les enjeux, proclamés ou dissimulés, de la contestation qui éclate dans les derniers mois de l'Assemblée constituante. La librairie, première touchée par les changements révolutionnaires, et qui va se révéler, au cours du XIX^e siècle, la grande gagnante de la bataille, est l'intermédiaire obligé entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacle. Elle offre à deux groupes antagonistes et complémentaires le domaine où leurs prétentions peuvent se justifier ou se défaire. Cet aspect fondamental n'apparaît pas alors dans une totale lumière, parce que la rivalité et l'inégalité des chances entre imprimeurs parisiens et provinciaux n'est plus le moteur des bouleversements, et ne peut plus l'être depuis la disparition de la Communauté des libraires et des imprimeurs de Paris et la suppression du privilège⁴. Les théâtres de province prennent le relais des imprimeurs. Il n'en reste pas moins que l'imprimerie, et la gravure, ce dernier procédé habituellement utilisé pour la musique, se trouvent au cœur de la campagne d'opinion des décisions des assemblées révolutionnaires de 1791 à 1793⁵.

L'œuvre publiée, gravée ou imprimée, projection d'une activité créatrice qui ne se renonce pas par la publication, mais s'enferme dans une forme définie et offerte au marché, projet de représentation, en outre, quand il s'agit du livret ou de la partition de théâtre, cette œuvre donnée au public demeure la pièce à conviction maîtresse du litige, le support même de la propriété littéraire et artistique. Les vicissitudes des théâtres privilégiés parisiens entraînent pour les spectacles de province des conséquences analogues à celles du passage des ateliers de copistes aux ateliers d'imprimerie, dont on sait le rôle déterminant dans le développement de la propriété littéraire. On conçoit que l'effet ressenti soit d'abord le dégagement d'une tutelle de moins en moins acceptée. La captation du répertoire semble, dans un premier temps, sans entrave et sans limite, puisque le privilège ne donne plus de garantie, relative, au livret et à la partition. La redéfinition de la propriété des auteurs peut, seule, s'opposer à la mise en coupe réglée par les directeurs du patrimoine français. Elle peut également freiner l'essor d'une véritable vie théâtrale en province, où la traditionnelle politique de centralisation a créé des retards et, de façon plus dommageable, une mise en marge des instances créatrices, qui ont leur incidence sur le coût de l'entreprise. A ces données que la Révolution, malgré la réorganisation du territoire, n'a pu encore réviser, s'ajoutent les difficultés de toute sorte que doivent affronter les spectacles: l'insuffisante réserve du public qui ne permet pas d'amortir des frais par le nombre de représentations, la nécessité de rassembler sous une seule direction ce que Paris répartit en plusieurs salles fortement individualisées, malgré une liberté proclamée, la liste des griefs s'allonge sans consolation pour les provinciaux. Les solutions préconisées restent à réaliser⁶. En attendant:

"Nulle comparaison, par conséquent, à faire entre Paris et la province; Paris supportera facilement, si l'on veut, l'impôt dramatique, et la province ne le pourra pas"⁷.

Les plaintes, certes, ne sont pas précisément marquées au coin de la bonne foi et de la justice, mais elles témoignent parfois d'une volonté, quelque peu naïve, de faire porter aux auteurs l'embaras de survivre.

Tous les écrits de directeurs, habituellement signés de Flachat, ancien procureur de Lyon et chicanier redoutable, s'en prennent à la législation de 1791, quand sa mise en pratique dans les départements leur apparaît inéluctable. La menace du "douanier littéraire"⁸, pendante depuis le premier décret, ne fait plus de doute lorsque le "patriarche de la secte" profite de la promulgation du second décret pour faire connaître les arrangements convenus avec la Comédie Française et l'amélioration envisageable du traitement des auteurs⁹. Dès lors, la stratégie s'impose. Il faut convaincre les représentants de la Nation de réviser des textes prononcés sans qu'une partie ait même été entendue. A cette fin, sur deux points, une alternative se présente: le refus d'obéissance à des lois réputées mauvaises ou l'acceptation de s'y conformer tant qu'elles n'ont pas été modifiées, le recours (et par quel moyens) à l'assemblée qui a promulgué ou à celle qui est appelée à lui succéder et qui doit être entièrement renouvelée. Les attitudes à observer font l'objet d'une appréciation doctrinale et de dispositions constitutionnelles, ainsi que va le rappeler Pierre-Samuel Du Pont de Nemours aux directeurs. Or, les choix de ceux-ci sont clairs: refus d'obéissance et recours à l'Assemblée législative contre la Constituante.

Rappelons brièvement le contenu des lois incriminées.

Le décret des 13-19 janvier institue la liberté des théâtres, sous réserve d'une déclaration à la municipalité des lieux. La réforme s'inscrit dans le plan de restructuration de la France projeté dès la fin du règne de Louis xv par les Economistes, Turgot, Du Pont de Nemours, avant même Necker, et qui s'assortit pour tous ces théoriciens d'un dessein fiscal. La propriété des auteurs, on ne distingue pas alors les auteurs et compositeurs dramatiques, n'est pas énoncée. Elle se déduit, ainsi que celle de leurs héritiers et cessionnaires, d'une "propriété publique"¹⁰ des ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus. Cette "propriété publique" se double de l'abolition du privilège de répertoire. Tous les théâtres peuvent théoriquement représenter tout ce qui existe sur le marché de l'édition. Toutefois, la représentation est soumise au "consentement formel et par écrit des auteurs vivants sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs"¹¹. Les entrepreneurs et membres des différents spectacles sont placés sous l'inspection des municipalités¹².

Ce texte est l'aboutissement de la réflexion du Comité de constitution sur la *Pétition des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale*, rédigée par La Harpe, et qui commençait par ces mots:

"Les spectacles sont, par leur nature, un objet essentiel de la police des grandes villes, et toute police bien ordonnée doit dériver des lois générales dont les règlements particuliers ne sont que l'application et la conséquence"¹³.

Le rapporteur du décret, Le Chapelier, expose longuement ce qui a entraîné son adhésion à la *Pétition* contre les réclamations des Comédiens. En conformité avec un courant de pensée que nous retrouvons dans le *Tribut des Neuf Sœurs* ou dans la *Correspondance* de Du Pont de Nemours, Le Chapelier rend hommage aux œuvres admirables léguées par le siècle de Louis xiv. Au fond, les Constituants ne pourraient rendre un meilleur service à la Nation qu'en retrouvant sous le règne de la Liberté l'élan créateur que le despotisme a su faire jaillir et qu'une législation théâtrale révisée ne vouera plus à n'être qu'une floraison sans lendemain. La question du créateur est bien au cœur des préoccupations du législateur. Pour soutenir son effort indispensable à l'ensemble des citoyens, il faut réaffirmer ses droits et les élargir:

"La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable, & si je puis parler ainsi, la plus personnelle de toutes les propriétés, est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain;"¹⁴

mais Le Chapelier ajoute:

"cependant c'est une propriété d'un genre tout différent des autres propriétés".

Et c'est bien là tout le problème.

Le public instruit s'empare, en quelque sorte, de l'œuvre que l'auteur lui livre. Par là, il y a tension entre la propriété du créateur et l'appropriation de celui qui reçoit:

"Il semble que dès ce moment, l'écrivain a associé le public à sa propriété, ou plutôt la lui a transmise toute entière; cependant comme il est extrêmement juste que les hommes

qui cultivent le domaine de la pensée, tirent quelque fruit de leur travail, il faut que pendant toute leur vie & quelques années après leur mort, personne ne puisse sans leur consentement, disposer du produit de leur génie. Mais aussi, après le délai fixé, la propriété du public commence, & tout le monde doit pouvoir imprimer, publier les ouvrages qui ont contribué à éclairer l'esprit humain"¹⁵.

Les auteurs dramatiques ont demandé à bénéficier les premiers de nouvelles dispositions législatives. Leur requête se justifie en raison de l'analogie de la représentation avec l'édition, que je soulignais plus haut:

"Les comédiens font pour les auteurs dramatiques, ce que les imprimeurs & les libraires font pour les écrivains; les uns & les autres transmettent au public les pensées des hommes de génie, à cette différence près, que les comédiens sont bornés à l'enceinte du théâtre sur lequel ils jouent, & que les autres n'ont que le monde pour limite"¹⁶.

Au demeurant, contrairement à ce qui se passait auparavant, les auteurs doivent pouvoir exercer ce droit de représentation en toute liberté:

"Les auteurs dramatiques devoient, autant & plus que tous les écrivains, être libres dans le choix de ceux qui représentent leurs ouvrages & dans l'expression de leur pensée"¹⁷.

Le Chapelier évoque les conséquences de la liberté des théâtres. Paris n'aura pas plus de spectacles qu'il n'en a déjà et l'on peut espérer que l'esprit patriotique aura enfin raison des farces de la Foire. La province, mieux armée contre la frivolité, n'appelle pas de la part du Constituant de grands développements, mais le provincial qu'est Le Chapelier annonce, sans en partager les conclusions, les plaintes des directeurs:

"Nous savons qu'une troupe établie dans une petite ville, trouve avec peine des spectateurs pendant un mois(...) & que la faculté d'élever des théâtres ne peut être exercée que dans les très grandes villes, où les théâtres sont indispensables, & où la concurrence devoit être excitée par le gouvernement, si elle n'étoit pas autorisée par la première loi, celle de la raison"¹⁸.

De fait, la simple application de cette loi entraîne l'effondrement de la bastille théâtrale à Paris. Les affrontements violents entre auteurs et comédiens parisiens se situent avant janvier 1791. Les mesures transitoires, liées à l'exécution des contrats en cours, la disparité, évidente pour tous, de situation entre Paris et la province, retardent pour cette dernière une prise de conscience du danger qui la menace. Le texte de janvier est favorable au développement des grandes salles et les directeurs affectent d'ignorer que leur gestion se trouvera affectée à plus ou moins brève échéance. Pourtant, c'est dès le mois suivant que les auteurs accordent leur confiance à l'agence fondée par Framery pour faire valoir leurs droits.

La nouveauté leur devient manifeste, brutalement, avec le second décret, celui des 12 juillet-6 août, qui revient sur les mesures transitoires. Cette fois, le législateur ne met plus de limite rétroactive à l'exercice du droit des auteurs vivants sur leurs ouvrages. Il est arrêté que "la Convention entre les auteurs et les entrepreneurs de spectacles sera parfaitement libre"¹⁹. On devine sur quels points des deux décrets s'appuiera la stratégie du refus des provinciaux.

Clause capitale, et révélatrice:

“La rétribution des auteurs, convenue entre eux et leurs ayants-cause et les entrepreneurs des spectacles, ne pourra être saisie ni arrêtée par les créanciers des entrepreneurs du spectacle”²⁰.

Le rapport de cette loi ne nous est pas connu. Il est vrai que Le Chapelier avait déjà explicité les positions de l'Assemblée, dont je n'ai pas exposé plus haut les discussions. Le *Procès-verbal de l'Assemblée nationale* est fort laconique. Avant de publier le décret, il est fait mention d'un projet présenté par un membre du Comité de Constitution:

“Tous les théâtres qui existoient à l'époque du 16 août 1790, par privilèges exclusifs, seront maintenus dans l'effet desdits privilèges, sans que, jusqu'à leur expiration, il puisse être établi d'autres Théâtres dans la même ville”²¹.

La concurrence souhaitée par Le Chapelier est bien utopique pour les plus grandes villes, comme va le prouver l'attaque en règle des directeurs. Pour eux, il ne s'agit pas de laisser jouer les mécanismes d'un libéralisme économique, mais de faire face à des dépenses imprévues, en dissimulant que des sources de profits se sont ouvertes et qu'ils ne sont pas disposés à en distraire la part de leurs créateurs.

L'enjeu réel du conflit porte avant tout sur les genres illustrés par l'Opéra-Comique. Il est bien évident, et la lecture des pamphlets le prouve amplement, qu'au milieu de graves difficultés politiques, on ne se mobilise pas généralement pour des raisons patriotiques avouées, mais pour des motifs économiques, et qu'on ne fait allègrement que les sacrifices qui coûtent aux Parisiens. Le conflit est aussi un aspect de l'antagonisme entre Paris et la province. En tout état de cause, musicien et librettiste sont les plus sollicités de renoncer aux gains qu'ils peuvent espérer de leur vogue provinciale. Si j'ai choisi d'illustrer le débat de 1791 par les discours de Sedaine et de Dalayrac, ce n'est pas dans le seul but de faire connaître des écrits moins rebattus (et encore) que ceux de Beaumarchais (la *Réponse* de Dalayrac est pratiquement ignorée), mais parce qu'ils font état de la partie, en fait, la plus convoitée du répertoire “libéré” sous conditions. En outre, la publication de la *Réponse* se veut un utile rappel qu'on ne saurait dissocier musique et parole dans le théâtre français, et européen, ancien, et qu'on ne peut formellement parler de Société des auteurs et compositeurs dramatiques, ou plutôt de pré-Société, puisque la fondation proprement dite reviendra à Scribe, un librettiste, sans parler des musiciens.

Moins patent encore que celui des compositeurs, le rôle, pourtant décisif, de Pierre-Samuel Du Pont de Nemours, émane d'un examen attentif de pièces maîtresses du débat qui suit le décret de juillet-août. C'est ce qu'il convient de faire apparaître avant de présenter les textes de Sedaine et de Dalayrac dans leur contexte constitutionnel précis. Du Pont situe la propriété littéraire et artistique dans sa dimension doctrinale et politique, comme les auteurs feront pressentir les lignes de force du développement jurisprudentiel qui va être accompli au XIX^e siècle, au détriment de la philosophie du droit, et caractériser l'apport juridique français jusqu'à la Première guerre mondiale.

II. Pierre-Samuel Du Pont de Nemours et la défense de la propriété des auteurs et compositeurs dramatiques

La participation de Pierre-Samuel Du Pont de Nemours²² à la défense des auteurs s'inscrit dans la logique de sa pensée et de sa conduite avant la Révolution et dans la première phase de ce grand mouvement. Son intérêt pour les belles-lettres et le théâtre, dans le sens des lumières, s'est manifesté très tôt, et c'est un véritable programme de fête révolutionnaire avant la lettre qu'il décrit dans ses directives d'éducation pour le fils de son protecteur, le margrave de Bade²³. Des *Ephémérides du citoyen* à la *Correspondance patriotique entre les citoyens qui ont été membres de l'Assemblée nationale constituante*, fondée avant la dissolution de cette assemblée, Du Pont de Nemours reste fidèle à une réflexion "cosmopolite", entendons européenne, qui s'est développée sur l'impossible héritage du théâtre classique français. Le manifestent parfaitement l'ouverture de la *Correspondance* aux contributions d'étrangers et la présence d'interprètes de langues étrangères au sein de l'équipe rédactionnelle. On constatera le même phénomène dans les sociétés que fréquente Nicolas Dalayrac. Cette sensibilité européenne peut entraîner loin dans la conjoncture de la France après la fuite de Varennes, le danger d'une guerre généralisée des souverains de l'Europe, de l'Empereur au premier rang, coalisés pour le rétablissement de l'Ancien Régime²⁴.

A ce cosmopolitisme européen, la Révolution américaine a donné un modèle, le grand modèle auquel se réfère Du Pont. Les événements lui ont permis, de prendre un premier contact avec Beaumarchais, défavorable à celui qu'il considère comme un affairiste, ainsi l'avaient perçu des tenants de la réforme théâtrale espagnole, lors de son voyage en Espagne de 1765. Ces relations ont sans doute joué dans le rapprochement que les deux hommes vont opérer pour la défense de la législation de 1791.

Quoi qu'il en soit, en plaçant sa nouvelle entreprise d'édition sous le patronage d'un illustre prédécesseur en la matière, Franklin, qui fait alors en France l'objet d'un véritable culte, Du Pont exprime totalement son idéal de dispersion de l'ignorance par la force de l'imprimé. On entrevoit quel fer de lance va être entre ses mains la direction d'une imprimerie²⁵ célèbre par sa qualité et ses développements technologiques, celle des Fermiers généraux. Si l'on ajoute que les Didot, amis de Du Pont depuis ses débuts dans les *Ephémérides du citoyen* (imprimés par François Ambroise), assistent de leurs conseils et d'un apport matériel le député de Nemours, comme ils l'ont fait, pour la société des Neuf Sœurs, quand elle a décidé de lancer le *Tribut*, il n'est pas indispensable d'insister sur la fonction centrale du *publié* dans l'affaire du droit d'auteur. Ce qui ne se vérifie pas pour les seuls ouvrages des auteurs et compositeurs, mais pour les pièces à conviction de la querelle, qu'il faudra replacer ensuite dans la procédure constitutionnelle. Le *publié*, c'est le témoignage pour les juges et pour la postérité, qui mérite d'être retenu, mis en forme, doté d'une pertinence que seul lui apporte l'échange social matérialisé par le contrat d'édition. Dalayrac l'exprime indirectement :

“Ce mémoire n’était pas destiné à l’impression; quelques personnes m’ont observé que certains détails où j’étois obligé d’entrer, manquoient peut-être d’une sorte de dignité (...) dans une affaire comme celle-ci, que messieurs les directeurs ont embrouillée avec beaucoup d’art, il faut d’abord le véritable énoncé des faits, clairs, simples, précis, afin de mettre le lecteur à portée de prononcer entre ces messieurs & nous”²⁶.

Avec les pièces imprimées dont nous disposons et dont la collecte reste à parfaire, nous pouvons reconstituer un corpus du droit d’auteur où la production de Du Pont de Nemours occupe, en 1791, une place éminente.

Du Pont a imprimé, au moins, quatre pièces en faveur des auteurs et compositeurs. Deux paraissent à la fin de la Constituante: *Rapport fait aux auteurs dramatiques sur le traitement proposé par la Comédie Française en 1791*, rédigé par Beaumarchais, et *Pétition adressée à l’Assemblée nationale par les auteurs dramatiques, sur la représentation, en France, de pièces traduites en langue étrangère*. Les deux autres appartiennent à la période de l’Assemblée législative: *Réponse des auteurs dramatiques, soussignés, à l’Assemblée nationale par les directeurs du spectacle, sur laquelle je reviendrai*, et *Pétition à l’Assemblée nationale, par Pierre-August. Caron Beaumarchais. Contre l’usurpation des propriétés des auteurs, par des directeurs de spectacles*.

Le seul énoncé des titres nous introduit au cœur du débat. L’emploi de certains mots et leur regroupement révèlent les intentions et la stratégie. L’absence d’autres n’est pas moins révélatrice. Sur le dernier point, un oubli doit être remarqué. Les titres portent “auteurs”, mais ignorent le corollaire “compositeurs”. Or, on le verra, il semble bien que ce soit le premier imprimé de Du Pont qui ait introduit cette catégorie particulière de la création dramatique dans la querelle révolutionnaire. Il est vrai que le terme “auteur” n’est pas limité au seul écrivain, mais cette considération ne va pas de soi et a suscité une explication à la suite des signatures de Grétry et de Dalayrac²⁷:

“Chaque théâtre ayant la liberté d’embrasser tout genre de spectacles, et ce délibéré ne portant que sur le partage entre le génie qui compose, et tous les talents qui débitent; les auteurs de différens genres ont eu un droit égal d’émettre et de signer leur vœu. De même que nos Poètes tragiques ont donné des pièces chantées; de grands musiciens ont orné de leur art les chef-d’œuvres de la tragédie; témoin M. Gossec, et ses beaux chœurs dans l’*Athalie* de Racine, et témoins plusieurs autres”²⁸.

Le texte est du plus vif intérêt pour la distinction entre l’auteur et l’exécutant, ce dernier voué à faire reconnaître difficilement ses droits propres. Il pose une question qui appellera des variations doctrinales: qui est “le génie qui compose?” Pour un Gaston Baty, plus d’un siècle plus tard, il n’y aura point de doute, l’auteur, c’est le metteur en scène, celui dont la pensée créatrice englobe tous les éléments dramatiques, dont le texte, littéraire ou musical. Pour l’époque qui nous préoccupe, la pensée des directeurs de spectacle ne va pas à ce radicalisme, mais le problème, même imparfaitement exprimé, se présente constamment. En tout cas, dans la France de 1791, une réalité s’impose, la coexistence du poète et du musicien sur un pied d’égalité. Les querelles musicales du siècle des Lumières en France ne nous avaient pas encore habitués à cette évidence de la création lyrique. Quant au metteur en scène, qu’on ne trouvera pas évoqué, et pour cause, dans les titres, il est virtuellement

présent dans les brochures par l'attention et l'intention accordées aux indications scéniques (décor, habits, jeux de scène, notations psychologiques). Aux directeurs qui opposent:

“Pourquoi, en faisant imprimer vos pièces, les avez-vous chargées de notes? C'étoit incontestablement pour qu'elles fussent mieux rendues dans la Province, donc vous avez consenti quelles y fussent jouées”²⁹.

Cailhava répond:

“Nous chargeons nos pièces de notes, pour la commodité des lecteurs, des étrangers surtout, qui ne peuvent assister aux représentations, d'ailleurs, avant d'envoyer nos pièces manuscrites aux Comédiens Français, nous les chargeons de notes, & ces notes n'ont jamais laissé croire aux Comédiens Français, qu'ils eussent le droit de jouer nos pièces, sans nous faire part de la recette”³⁰.

En fait, Cailhava n'est pas d'une totale bonne foi. Ces “notes” sont bien destinées, entre autres, à assurer une représentation selon la pensée de l'auteur, mais elles n'impliquent pas abandon de sa propriété³¹.

Ces quelques précisions apportées à la notion d'auteur, telle que les imprimés de Du Pont de Nemours nous permettent d'entrée de jeu de la dégager, étant acquises, le regroupement par association entre d'autres termes des titres de Du Pont reste la meilleure introduction à l'étude de la part prise par l'économiste à la législation littéraire et artistique de la Révolution.

L'hypothèse de base, c'est bien évidemment, *l'usurpation de propriété*; les camps en présence, les *auteurs* et la *Comédie Française* (Paris, mais le conflit est au moins assoupi, puisqu'on ne le trouve que dans le premier titre) ou les *directeurs de spectacle* (la Province, le vrai centre du débat, à ce moment). Pour le règlement, deux recours sont ouverts: la *pétition* à l'Assemblée nationale, collective (*par les auteurs dramatiques*), ou individuelle (*par Pierre-August. Caron Beaumarchais*), l'appel à l'opinion publique, (*rapport, réponse*). Contrairement à ce que pensait Bonnassies³², les formes annoncées correspondent à une réalité précise, celle de la vie politique à la charnière de deux périodes de la Révolution et révèlent pourquoi un père de la Constitution a pris le soin de se faire l'éditeur des auteurs dramatiques et même d'écrire pour eux. La pratique éditoriale de Du Pont de Nemours est assez connue pour ne laisser aucun doute à ce sujet. Le député de Nemours est tolérant, mais il ne publie pas ses adversaires:

“Il n'y aura pas d'exclus, dans cette correspondance (son périodique), que les membres qui ayant eu le malheur de se permettre des déclarations ou des protestations contre les décrets de l'Assemblée nationale, se sont eux-mêmes interdits par là de participer aux travaux de la majorité, jusqu'à ce que des déclarations contraires, des rétractations non équivoques, aient fait oublier leur erreur”³³.

Rien de plus clair qu'une telle déclaration de principes. Par elle, nous atteignons l'enjeu politique qui ne recouvre pas l'affaire du droit d'auteur, mais qui le sous-tend et détermine les solutions adoptées. A la fin d'une assemblée dont aucun membre ne sera élu, le souci est de préserver l'œuvre de la première Révolution. Rien n'est plus aléatoire, depuis que la fuite du Roi a créé une crise constitutionnelle. Les Feuillants,

Le Chapelier, Du Pont de Nemours, ont effectivement la majorité mentionnée dans le texte ci-dessus, en face de Jacobins qui ont fait scission, désignés dans ce même texte. Tous sont amis de la Constitution, mais de quelle Constitution? J'ai déjà évoqué ce dilemme.

La composition de la nouvelle assemblée est favorable à la cause des directeurs de spectacle. L'Assemblée législative provient essentiellement des structures administratives mises en place par le nouveau régime, des directoires de départements, en particulier. La nouvelle configuration politique est connue dans la dernière phase de la Constituante où Du Pont de Nemours donne aux auteurs le moyen de défendre leurs positions, alors que, parallèlement, certains décrets, ainsi celui sur les sociétés populaires, rapporté par Le Chapelier, le 29 décembre, l'avant-dernier jour de l'Assemblée constituante, s'efforcent de consolider l'œuvre accomplie et d'empêcher tout débordement "populaire". Dans ces conditions, on comprend que les directeurs aient fait leur provision de griefs pour la Législative.

Aux deux premières brochures signées collectivement par les directeurs, ont répondu par la *Dénonciation de la Corporation des auteurs dramatiques*, rédigée par Flachat qui ne s'embarrasse pas de nuances:

"Une des vues les plus sages et les plus profondes de l'Assemblée constituante, a été la destruction des corporations. Il ne faut dans un Etat bien organisé, qu'un seul esprit commun, celui du patriotisme"³⁵.

Et Flachat de rappeler la fameuse loi Le Chapelier et de souligner que cet "anéantissement de toute espèce de corporations de citoyens de même état et profession est *une des bases fondamentales de la Constitution Française*"³⁶. Il est, par conséquent formellement interdit de s'entendre pour contraindre une tierce personne à accepter un prix (c'était là, effectivement, le délit soulevé par Le Chapelier, de coalition et non de corporation). Comble d'audace, les auteurs avaient eux-mêmes pressenti, à propos des Comédiens Français, le risque de se voir enveloppés dans cette accusation majeure, qui pourrait avoir pour eux des suites dangereuses³⁷. Beaumarchais, tentant d'expliquer la coïncidence possible du vœu individuel et du vœu collectif et distinguant la délibération commune et la signature personnelle, ne fait que de la casuistique³⁸. Le mot n'y est pas, mais l'idée s'insinue. Conséquence immédiate, les pétitions des auteurs se sont faites en infraction de la Constitution qui

"défend ensuite aux corps administratifs ou municipaux, de recevoir aucune adresse ou pétition, sous la dénomination d'un état ou d'une profession"³⁹,

et entache de nullité toute délibération prise de cette manière. En un mot, l'effort des auteurs pour s'imposer aux directeurs de province est sans aucun effet, et les procédures engagées en province par les correspondants de Framery sont *ipso facto* condamnées.

A ces accusations, s'ajouteront bientôt les démonstrations, spécieuses, des directeurs de province sur leur appropriation des pièces imprimées ou gravées. Il n'est pas dans mon propos de suivre, pas à pas, pour cette communication, les méandres de la controverse, mais d'en discerner la logique et de mettre en lumière la démarche de certains belligérants.

Sans doute, laissés à leurs propres forces, les auteurs auraient-ils pu efficacement trouver une parade à ce feu nourri d'arguments plus ou moins fondés, mais deux éléments décident Du Pont à prendre la plume lui-même, bien qu'il se garde de signer un écrit imprimé par lui: *Réponse des auteurs dramatiques, soussignés, à la Pétition présentée à l'Assemblée nationale par des directeurs de spectacle*⁴⁰. Bonnassies attribue cette Réponse à Framery dont le nom se détache à la fin des noms des auteurs et compositeurs dramatiques. Le texte lui doit, certainement, un certain nombre de précisions matérielles, mais sa teneur et son style permettent de l'attribuer à Du Pont de Nemours.

Tout d'abord, Du Pont s'est déterminé sur ce qui apparaît dans son propre titre, *la Pétition à l'Assemblée nationale présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, &c, &c*. A cette pétition, il emprunte la péroraison qui marque à l'adversaire qu'on s'est établi dans son camp retranché et qu'on l'attend de pied ferme⁴¹. Elle lui permet de faire le point doctrinal sur la *propriété* des auteurs, qui découle, non seulement de la Constitution, mais aussi, et d'abord de la *Déclaration des droits de l'homme*. Au passage, Du Pont rappelle comment il convient de perfectionner le grand legs des Constituants dans une nation de citoyens libres et responsables.

Le deuxième motif qui pousse Du Pont de Nemours à entrer en lice est plus caché à nos yeux, mais il n'a pas dû l'être à ceux des contemporains qui ont suivi le différend. L'ancien député de Nemours, dont on connaît les plaintes sur les attaques qu'il éprouva dans l'exercice de son mandat, répond à un pamphlet qui le met directement en cause. Qu'on en juge par ce passage sur l'avenir de la "corporation dramatique":

"et l'on verra finir par affermer l'entreprise. On citera alors à la place de la *Ferme générale*, la *ferme dramatique*; elle aura ses chefs, ses employés; il y aura des bureaux dramatiques comme il y avoit des bureaux de tabac; bref l'affaire se montera sur un pied convenable"⁴².

Ces lignes sont empruntées au *Mémoire pour les comédiens du Spectacle de Lyon contre les auteurs dramatiques*. Elles signalent Du Pont de Nemours à la vindicte publique, comme membre de la secte des Economistes et successeur des fermiers généraux dans leur imprimerie de l'Hôtel de Bretonvilliers. Elles laissent pressentir le rapport de la loi sur les accapareurs de 1793, et sont certainement dues au même accusateur, Collot d'Herbois, secrétaire du club des Jacobins, très actif au *Journal des débats de la Société des Amis de la Constitution*⁴³. L'ancien directeur du théâtre de Lyon évoque de façon très personnelle son année de direction, en 1787, et l'expérience qu'elle lui a laissée⁴⁴. Ces souvenirs lui permettent d'opposer les froids calculateurs aux auteurs distingués, Grétry, Dalayrac, Beaumarchais même, qu'il adjure de ne pas se laisser gagner par un certain esprit du temps:

"Il s'est fait, depuis plusieurs années, dans la littérature, une révolution qu'on n'a pas d'abord assez observée, mais qui étoit le présage certain de sa décadence; c'est cet esprit de calcul qui insensiblement en a gagné toutes les classes, et dont le moindre inconvénient est de faire perdre à l'ame cette fierté, cette énergie, sans laquelle il n'y a plus de vrai talent"⁴⁵.

Avec ce mémoire, le fait est patent dès l'attaque, nous sommes invités à compter avec un autre plan de réforme théâtrale que celui proposé par Le Chapelier, en conformité avec tout un groupe de pensée. Le *Mémoire* s'élève au-dessus des récriminations du sieur Flachat et engage une réflexion de fond sur le théâtre de la Révolution, tout en reprenant les arguments ressassés par les directeurs. En fait, c'est plus au jacobin qu'à Flachat que Du Pont de Nemours, adversaire farouche du groupe qui finit par l'emporter sur l'ancienne majorité des Feuillants, s'en prend dans la *Réponse*.

Pour les animer au combat, les directeurs ont pour eux la certitude qu'ils peuvent compter sur l'appui d'hommes influents, tel Collot d'Herbois, pour retrouver sous la Législative la chance, qui leur a échappé en juillet, de voir la législation tourner à leur avantage par cet article, proposé et, heureusement pour les auteurs, rejeté, qui visait à "tempérer en faveur des droits acquis des comédiens antérieurement privilégiés les conséquences immédiates du principe de liberté absolue des théâtres"⁴⁶. Du Pont de Nemours est acculé à défendre l'œuvre juridique de la Constituante, ébauche d'un code civil, dans le développement logique d'une juste conception du corps social et à écarter l'hypothèse d'un hasard de circonstances et de majorité. C'est dans cet esprit qu'il entreprend la *Réponse des auteurs dramatiques*.

Je ne tenterai pas ici une analyse complète de ces quelques pages où Du Pont condense au service de la propriété littéraire et artistique une doctrine qui s'est élaborée dans d'autres domaines, dont les concepts ne s'adaptent pas sans nécessaires aménagements à la défense d'une création, sinon immatérielle, du moins non matérialisée en son essence, engageant l'intervention d'autres agents dans sa projection sensible, le génie et les talents du rapport de Beaumarchais. Dans un premier temps, je me contenterai de relever ce qui appartient à la dynamique de 1791.

Les modalités de l'action méritent une autre attention que Bonnassies ne leur en accordait. L'ensemble des pièces imprimées ne ressortit pas à un genre pamphlétaire vague, où coexisteraient sur un même plan le texte élaboré dans le secret des cours et porté devant une opinion publique exceptionnellement sollicitée au-delà du milieu des diplomates et des juristes, et des motions énonciatrices d'une forme de démocratie directe. Les imprimés de 1791 renvoient aux méthodes de travail de l'Assemblée constituante⁴⁷. L'intervention des citoyens dans la vie publique est une donnée fondamentale de la période révolutionnaire. Elle implique le risque, retourné des auteurs aux directeurs, de coalition, voire de corporation, en définitive, du retour à la société d'Ancien Régime fondée sur une hiérarchie de corps intermédiaires. Conjuré ce danger pour soi tient à la fois de la manifestation de fidélité au nouveau cours des choses, de la justification de son bon droit et de la simple prudence. On comprend, dans cette perspective, le soin mis à replacer sa démarche dans l'exacte application de la lettre et de l'esprit de la loi. La pétition, forme par excellence du recours aux représentants de la Nation, a été soumise à des limites réglementaires qui contraignent auteurs et directeurs⁴⁸.

C'est précisément aux infractions civiles et aux vices de forme des démarches des directeurs que Du Pont de Nemours commence à s'en prendre. L'injustice des réclamations se laisse voir au refus des règles civiles:

“Quatorze directeurs de spectacles, dans les principales villes des départemens, se sont coalisés pour désobéir d'abord à la loi, et ensuite pour venir en réclamer la révocation auprès de l'assemblée législative actuelle.

“On observera premièrement que cette marche est coupable: le premier de tous les principes, n'est-il pas que l'on obéisse d'abord à la loi, et ensuite que l'on démontre son injustice, s'il y a lieu, pour en obtenir la révocation”⁴⁹.

Dans un appel “aux amis de la liberté, sur les moyens d'en assurer la durée”, Condorcet ne tient pas un autre langage⁵⁰. En dépit des divergences, une certitude ne saurait être éludée. La Révolution n'a pas instauré une anarchie, un bouleversement permanent, elle a restauré “l'empire” sur des principes sûrs dont il suffit de contrôler l'expression et l'application par des moyens appropriés et réglementairement prévus.

Circonstance aggravante, les directeurs ont perdu toute mesure et toute décence en attaquant les auteurs qui les font vivre. A tous égards, leur conduite s'éloigne du comportement responsable de citoyens.

Ils usurpent la qualité de comédiens, que seul le groupe lyonnais peut revendiquer, afin d'attirer la bienveillance de l'opinion publique sur le sort menacé de “dix mille citoyens”⁵¹. Que sont-ils en fait? Dans le jugement de Du Pont de Nemours, on retrouve les préjugés de l'école physiocratique:

“Des entrepreneurs de spectacles sont des hommes que le désir de faire fortune porte à se mettre à la tête de manufactures exploitant la parole; ce sont des négocians, des marchands qui n'ont, pour la chose qu'ils gèrent, d'autre talens que ceux d'une spéculation plus ou moins éclairée, qui devient plus ou moins lucrative”⁵².

Dans l'exercice de ce négoce, les directeurs exploitent comédiens et auteurs, ces derniers sans réserve, puisqu'ils ne veulent rien leur devoir et qu'ils affirment que par la vente du poème ou de la musique à un libraire ou à un graveur, l'auteur a perdu toute propriété sur son ouvrage. Toute l'argumentation sur les droits pécuniaires de l'auteur repose sur ces prémices: l'auteur cède-t-il ou non ses droits sur la création en l'éditant? S'il possède une propriété sur l'ouvrage, de quelle nature est-elle et de quelle étendue? La méconnaissance constitue-t-il une forme de vol succédant à des habitudes détestables liées à une ignorance que la loi a dissipée? Si on veut y voir clair, il convient donc de se pénétrer d'une claire notion de la propriété et de ses implications pour la personnalité de l'auteur.

Le terme est employé de façon absolue, car le même concept recouvre tout ce qui est possédé par l'individu, propriété territoriale, mobilière ou industrielle, légitimement, “par héritage, acquêt ou don”, ou illégalement “par force ou ruse”, et cela s'appelle usurpation (mais n'en est pas moins une forme de propriété, ou plutôt comme une “anti-propriété”). Auteurs et directeurs, dans le débat de 1791, vont devoir être situés par les représentants de la Nation dans un camp ou dans l'autre,

parce que la France de la Constitution est fondée sur “ces idées simples et primitives” qui ont assemblé les hommes en société:

“L’idée d’une propriété mène à celle d’un propriétaire, et ces deux idées sont tellement indivisibles, que l’homme qui possède peut dire, ma propriété est moi; ma propriété est partie, accident, mode de mon existence. Ma vie est ma première et ma plus précieuse espèce de propriété; ravissez-la de moi, vous êtes un assassin. Mon bien est ma seconde espèce de propriété; enlevez-la de moi, vous êtes un voleur”⁵³.

On peut avancer qu’entre le propriétaire et la propriété existe une relation hypostatique, consommée dans la vie de l’individu, et qui trouve sa plus parfaite image dans les créations du génie humain. A ce titre, les lois conservatrices que promulguent les hommes assemblés en société s’attacheront d’abord à protéger les ouvrages de l’esprit:

“La première, la plus noble, la plus certainement juste; la plus solennellement légitime de toutes les propriétés; après celle de la vie”⁵⁴.

Dans ces conditions, il ne saurait être question pour les auteurs de tacite désistement de droits qu’ils ne sont pas parvenus jusqu’alors à faire respecter dans leurs conséquences matérielles. L’éventualité en est évoquée pour être mieux réfutée. Le “droit peu substantiel et presque aérien de la gloire” est, certes, la première reconnaissance que l’auteur attend des citoyens⁵⁵, mais il ne se substitue pas aux droits utiles d’impression et de représentation, dont la cession, conformément à la législation, entraîne convention et obligations réciproques. La fameuse “propriété publique” agitée par les directeurs ne prend effet que cinq ans après la mort de l’auteur. Inversant les prétentions des directeurs, Du Pont de Nemours rappelle, en outre, que c’est aux directeurs de faire la preuve de leur droit de représenter une œuvre et non aux auteurs de produire des actes de leur légitime propriété qui ne s’éteint pas par une convention particulière de représentation. Ce qui est vendu est bien ce droit de représenter l’œuvre, mais non l’œuvre en soi. En un mot, la jurisprudence artificieuse des “propriétés implicites” et des “cessions tacites”⁵⁶ ne tient pas devant une analyse de la situation juridique réelle. Les “frais prodigieux” consentis par les scènes provinciales sont ramenés à de mesquines dimensions:

“Dix comédies ou tragédies modernes, actuellement sujettes à part d’auteur, ont été acquises pour trente sols chacune, à supposer qu’une petite contrefaçon d’Avignon ou Bruxelles, ne vous ait pas engagés à en épargner dix-huit”⁵⁷.

Quant aux partitions, au taux le plus fort, elles ont coûté trois fois moins que les copies à la main qui en ont été faites⁵⁸, pour s’en tenir à ces deux chefs de dépenses.

L’accusation de former une corporation, avec son réseau français de correspondance, est réfutée dans les règles⁵⁹. Du Pont de Nemours rappelle les éléments constitutifs nécessaires, qu’on ne retrouve pas dans l’entente établie entre les auteurs et le même agent. Il faudrait, du reste, parler plutôt de coalition, non moins condamnée par la loi, que la corporation, et c’est ce que suggère l’analyse de la procédure des directeurs, analogue à celle des compagnons sanctionnés par la loi Le Chapelier:

“donc ils (les auteurs) sont en corporation?”

Prodigieux raisonnement et magnifique conséquence, que M. *Flachat* se seroit épargnés

dans sa creuse dénonciation, s'il avoit daigné prendre garde que les auteurs ayant donné leur confiance au même agent, et se trouvant tous lésés en même-tems par le refus des quatorze directeurs de payer aucune rétribution, (refus combiné entr'eux, ainsi que l'atteste une lettre circulaire qu'ils ont fait imprimer, et un peu plus susceptible de dénonciation que l'assemblée des auteurs), cet agent s'est trouvé obligé de faire employer plusieurs noms de ses cliens dans les actes judiciaires, pour faire valoir les intérêts de chacun d'entre eux d'une manière moins dispendieuse⁶⁰.

Cette citation un peu longue méritait d'être faite, parce qu'elle résume bien la réalité de l'entreprise théâtrale tout au long du XIX^e siècle, elle annonce la période des contrats léonins, qui ne concernent pas les seuls auteurs. Durablement, il faudra parler de coalition patronale pour caractériser la gestion théâtrale au XIX^e siècle, bien plus que d'esprit corporatif. Celui-ci ne se dégagera que lentement sous la Troisième République. L'entente des auteurs, Du Pont de Nemours le fait ressortir, est la première brèche ouverte dans le despotisme des directeurs de spectacles qui menace de prendre le relais de l'ancienne situation de force entre des comédiens privilégiés et les auteurs. Assurément, il n'est pas question pour ces derniers de nier les droits des directeurs et leurs difficultés réelles, ce point sera souligné par Dalayrac, mais il faut éviter que le trouble d'événements imprévisibles permette d'asseoir un nouveau pouvoir plus redoutable que l'ancien.

La *Réponse* fonde l'argumentation doctrinale des auteurs. Dans les domaines abordés par Du Pont de Nemours, diverses contributions vont apporter l'expérience et la sagacité de chacun à la défense de tous, mais en s'inscrivant dans le mouvement lancé par Du Pont de Nemours, ce qui est vrai pour la pétition de Beaumarchais, comme pour les autres. La *Réponse* est authentifiée par les signatures individuellement apposées de tous ceux qui, pour eux-mêmes, se retrouvent dans le texte élaboré par l'ancien constituant. Leur participation prend la forme d'adresses individuelles. Du Pont imprime la pétition de Beaumarchais, mais non celle de Dalayrac, de Sedaine, de Cailhava. Cette pluralité n'implique pas dissimulation de stratégie, mais réfutation du délit de corporation.

L'action devant le Comité d'Instruction publique se place dans les derniers jours de décembre 1791. L'impression a dû être faite au moment de chaque intervention, du moins pour celles que j'ai pu rassembler.

III. Le Parnasse dans les embarras juridiques

Librettistes et musiciens, par leur collaboration à une œuvre unique, présentent à l'égard du droit d'auteur un cas particulier. Sans doute, d'ailleurs, posent-ils le vrai problème de la complexité de la création, en tout cas dans le domaine théâtral. Grétry l'expose à Beaumarchais à propos de la traduction de *Nina*, le grand succès de Dalayrac avant la Révolution, toujours en pleine vogue⁶¹:

"J'en parlai un jour à Le Chapelier il me dit en propres termes: cela ne doit pas être, vous êtes mari et femme quand vous êtes associés pour faire un ouvrage"⁶².

Ce disant, Le Chapelier se tient à la tradition française du théâtre lyrique. Livret et partition sont étroitement liés. Quand Gluck, par exemple, a repris des livrets anciens, il l'a fait avec des partis-pris esthétiques qui exigeaient cette reprise de textes et il a travaillé sur des livrets, non seulement remaniés, mais surtout restructurés selon ses besoins propres. Il s'agit là d'une œuvre greffée, avec des intentions précises, sur une œuvre préexistante, mais comportant une démarche créatrice radicalement neuve. Tout autre était l'usage dans l'opéra italien, et l'introduction de cette façon de faire en France a provoqué, en 1791, l'attention des députés de la Constituante. Le fait mérite d'autant plus d'être souligné qu'il révèle le souci des musiciens de promouvoir la propriété musicale, avant que les auteurs, à l'occasion de pourparlers avec l'Opéra-Comique, aient adjoint à leur groupe les compositeurs dramatiques. Un projet d'articles additionnels au décret des 13-19 janvier 1791 en témoigne. Hell, député du Bas-Rhin, le propose en marge d'un rapport sur la propriété des productions scientifiques ou littéraires et la réflexion de Hell se porte sur la contrefaçon et sur le vide institutionnel qu'a entraîné l'effondrement du privilège de librairie, garant de la propriété littéraire. Les articles valent d'être intégralement rapportés:

1° Nul ne pourra faire représenter, sur un théâtre de France, la pièce d'un auteur français vivant, traduite dans une langue étrangère, sans la permission formelle & par écrit de l'auteur français, de son cessionnaire ou de son héritier, à peine de confiscation à leur profit de toute la recette, & de cent livres d'amendes au profit des pauvres de la paroisse pour chaque représentation.

2° Les ouvrages dramatiques mis en musique étant la propriété de deux auteurs, nul ne pourra mettre les paroles sur une autre musique, ni la musique sur d'autres paroles, ni les faire représenter sur aucun théâtre de l'empire, sans le consentement formel & par écrit des deux auteurs ou de leurs héritiers, ou ayant-cause, qu'après l'expiration des cinq ans du décret du 13 janvier 1791, à compter du jour de la mort du dernier auteur vivant, sous peine de confiscation de l'ouvrage, & s'il a été représenté, de toute la recette, & de cent livres d'amende pour chaque représentation au profit des pauvres de la paroisse sur laquelle la contravention aura eu lieu⁶³.

Précisons que le député du Bas-Rhin ne nourrit pas de tendres pensées pour le contrefacteur, qui doit être poursuivi comme un voleur (Du Pont de Nemours taxe le comportement des directeurs de vol, pareillement) et qui "sera d'abord, pour la vindicte publique, exposé trois heures, enchaîné aux regards du peuple, avec cet écriteau, *voleur contre-facteur*"⁶⁴, ce nonobstant quelques compensations matérielles à son délit.

Le projet de Hell répond, selon toute probabilité, à une *Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs et éditeurs de musique*⁶⁵, qui laisse prévoir l'activité de la SACEM. La pétition est signée de nombreux musiciens et on peut s'étonner de ne pas y voir le nom de Dalayrac. Celui-ci est absent de Paris. Il a dû se rendre dans sa famille, mais ce voyage familial est doublé d'une mission pour les compositeurs dramatiques, puisque Dalayrac, à son retour, s'arrête dans plusieurs villes de province, à Lyon notamment, pour constater où en sont les rapports avec le théâtre et régler ses affaires personnelles⁶⁶. Le musicien n'ignore pas les démarches parisiennes.

Sedaine et Dalayrac n'ont pas collaboré, mais leurs pétitions reconstituent l'unité de la création lyrique. Une réflexion préliminaire s'impose. Le *Discours* de Sedaine est court (quatre pages), celui de Dalayrac occupe dix-sept pages. Simple constatation matérielle, mais combien révélatrice de la place réelle respective de l'auteur et du compositeur à cette époque. Certes, Sedaine, qui s'adresse à l'Assemblée législative le même jour que Beaumarchais, est dispensé de répéter ce que le "patriarche de la secte" développe avec sa connaissance de la finance, mais, alors, Sedaine l'a remplacé à la présidence des auteurs. Il a participé à toutes les péripéties de la querelle théâtrale depuis 1778. Il est vrai que Flachat a sommé Beaumarchais de se présenter en personne et que celui-ci, à titre personnel et collectif, n'a pu se dérober :

"Mon amour propre est blessé, je l'avoue. J'avois appelé au combat l'*Ulysse* de l'armée, et l'on m'envoie M. Gudin qui, sûrement, n'en est pas l'*Achille*." ⁶⁷

Stratégie consentie ou résignée, Sedaine apparaît, pour suivre l'image de Flachat, comme l'ancien combattant des Grecs, le sage qui éclaire la route constitutionnelle à suivre. La cautèle de l'adversaire, en opposition, est dénoncée. Pour faire annuler des lois de la Constituante, les directeurs n'ont pas hésité à profiter de circonstances électorales favorables. Ils montrent ainsi qu'ils n'agissent pas en citoyens libérés de l'ancienne servitude, ni en zélés d'une patrie dont ils déchirent l'unité en opposant Paris et la province, où le juste et l'injuste ne semblent pas avoir la même signification.

Reliant le temps passé de l'auteur désintéressé à la décadence prévisible de l'esprit calculateur vilipendé par Collot d'Herbois, un bel hommage, au demeurant, à l'Ancien Régime, Sedaine marque la répugnance à descendre des hauteurs de la création "aux minutieux détails d'un vil intérêt"⁶⁸. Les manœuvres dolosives des entrepreneurs de spectacles l'ont seules contraint à inverser le fameux *gradus ad Parnassum*.

En définitive, Sedaine s'en remet "aux augustes Représentants qui s'occupent tout entier au travail sublime de la perfection des lois"⁶⁹, se conformant à la conduite civique énoncée par Du Pont de Nemours.

Dalayrac ne suit pas Sedaine dans sa descente du Parnasse. Avant de s'élever, il ne faut pas négliger la réalité du terrain :

"Quelques personnes m'ont observé que certains détails où j'étois obligé d'entrer, manquaient peut-être d'une sorte de dignité; je leur répondrai que je crois qu'il faut mettre de la dignité dans sa conduite & dans ses actions"⁷⁰.

Dans des affaires embrouillées à plaisir, "il faut d'abord le véritable énoncé des principes et des faits"⁷¹, afin que l'Assemblée, et l'opinion publique, puissent vraiment prononcer entre les auteurs et compositeurs dramatiques. De fait, le musicien donne avec beaucoup d'élégance et d'esprit une plaidoirie précise et confirme la bonne formation juridique que lui a dispensée l'Université de Toulouse, orfèvre en la matière, en contradiction avec la légende troubadouresque de sa jeunesse. Cela s'exprime clairement dès le titre: *Réponse de M. Dalairac à MM. les*

directeurs de spectacles, réclamans contre les de ux décrets de l'assemblée nationale de 1789... suivi d'un argument d'école, déjà utilisé par Gudin de la Brenellerie en tête de son *Observation* (la citation justifie le propos de Gudin), le *Sic vos non nobis...*, attribué à Virgile par Donat, tout à fait proche de la formulation de Kant, quand il s'interroge à la même époque sur le transfert du manuscrit à l'imprimé et à ses conséquences⁷².

A ce propos, il n'est pas sans quelque intérêt de s'attarder sur les imprimeurs qui ont pris en charge les pétitions de Sedaine et de Dalayrac.

"Ce mémoire n'étoit pas destiné à l'impression"⁷³,

souligne Dalayrac. Ne voyons pas une coquetterie dans cette phrase. Le musicien fait allusion à une pratique des sociétés littéraires, artistiques et savantes que l'abolition de la censure a suscitées dans la tradition de certains groupes de pensée de l'Ancien Régime et qui ont joué un rôle éminent dans la défense de la propriété littéraire et artistique. Le discours lu en séance peut donner lieu à impression s'il est jugé d'intérêt général. C'est l'usage à la société des Neuf Sœurs, suite révolutionnaire de l'illustre Loge des Neufs Sœurs. Dalayrac, dès 1778, y est premier directeur des concerts⁷⁴. Il y rencontre tous ceux avec qui il va combattre les directeurs de province, Cailhava, Gudin de la Brenellerie, Du Pont de Nemours⁷⁵, pour ne citer qu'eux.

Faut-il penser que la *Réponse* de Dalayrac a été lue en société avant d'être portée à l'Assemblée législative? En tout cas, Potier de Lille, son imprimeur, mérite l'attention, plus encore, semble-t-il que Martin-Sylvestre Boulard, l'imprimeur de Sedaine, dont on retrouve l'adresse dans un certain nombre de publications officielles et qui a mieux traversé l'époque révolutionnaire que Potier de Lille⁷⁶. Ce dernier, si l'on se réfère à Barbier, est intervenu personnellement dans la querelle en rédigeant un texte où l'on voit l'annonce du décret des 13-19 janvier 1791⁷⁷. Dalayrac, ainsi que Grétry, lui confie la gravure de partitions⁷⁸. Or, cet imprimeur qui s'est lancé dans la profession, à la façon de Du Pont de Nemours, à la faveur des transformations de la librairie, agit pour le compte d'une de ces sociétés analogues aux Neuf Sœurs, la Société polysophique, probablement d'inspiration maçonnique, composée de gens de lettres et de musiciens, à vocation pédagogique et totalement dévouée à l'œuvre constitutionnelle, nous le savons par le *Discours prononcé à la barre de l'Assemblée nationale*⁷⁹ par son directeur, un Espagnol, Deltufo:

"Pénétrée du même esprit qui anime les augustes Représentants de la Nation française, la Société polysophique, dont je suis l'interprète, en ce jour, vient vous présenter une portion de ses richesses, & mettre sous votre protection immédiate, un établissement, qui peut le disputer à ceux d'Athènes & de l'ancienne Rome"⁸⁰.

La société, qui compte plusieurs juristes, accorde une place de premier choix à la musique, dont diverses disciplines sont enseignées sous le contrôle probable des deux compositeurs, Gossec et Deshayes⁸¹.

La fonction de Louis Potier de Lille, laisse entrevoir l'appui large accordé à la cause des auteurs et compositeurs. Avec ces sociétés, nous sommes à portée de comprendre le risque, dénoncé par Le Chapelier à propos des sociétés populaires, de laisser

proliférer des groupes de pression. Il est vrai que Le Chapelier appartient, pour sa part, aux Neuf Sœurs. En outre, nous sommes confrontés à l'engagement politique des sociétés. Amiable mentionne les accusations d'esprit, nous pouvons dire, déjà contre-révolutionnaire de certaines⁸². Cela amène à s'interroger sur Dalayrac lui-même, attaché à l'œuvre de la première Révolution, mais qui semble avoir eu de bons rapports avec Robespierre, au point de sauver grâce à sa protection, son frère compromis dans un complot royaliste. Le rôle de Dalayrac, que j'évoquerai, pour la défense du droit d'auteur sous la Convention, pourrait en être un témoignage.

Dalayrac a été délégué dans les pourparlers avec l'Opéra Comique. Dans la réunion des auteurs et compositeurs, il dirige la défense des musiciens. Tout l'y a préparé, sa formation, ses succès de compositeur, ses relations avec ce que Paris compte de plus brillant dans tous les domaines, ses qualités personnelles qui en font un homme de bonne compagnie, mais aussi un vrai professionnel dans les actions qu'il entreprend. Sa contribution à l'affermissement du droit d'auteur est un précieux document sur la situation du compositeur dramatique à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution. Sobrement, il dépeint la vie du musicien qui vit de son travail, ce qui est son cas. Dalayrac qui vient de céder à son frère l'héritage paternel et qui a perdu toutes ses économies⁸³ sait de quoi il parle. Il remonte à ce qui avait provoqué la querelle encore en cours entre les auteurs et les comédiens, les édits de la Librairie de 1777 et la faculté dont beaucoup de musiciens ont usé d'éditer à leur compte, ce qui déboute les directeurs des prétentions sur des partitions acquises à bon compte. Le musicien ne peut pas se permettre de gérer avec négligence les droits utiles de sa propriété. Celui de reproduction ne rapporte rien, ni au librettiste, ni au musicien, pas plus, à la limite qu'au libraire, Dalayrac explique ce phénomène⁸⁴. Il reste le droit de représentation, grâce auquel, en fait, le musicien vit, et c'est précisément celui que veulent lui enlever les directeurs. En un mot, par leur avidité, les musiciens risquent de tuer la poule aux œufs d'or. Ils doivent, dans leur intérêt, ne pas s'exposer à ce risque majeur pour leur entreprise. En échange, le musicien tiendra compte des réelles difficultés encourues par les spectacles; la même raison avait, du reste, motivé le mécanisme du privilège de librairie:

“il faut que notre propriété nous procure une subsistance honnête. Mais il faut, à la vérité, que la rétribution soit modérée & proportionnée à la position & aux moyens de MM. les directeurs”⁸⁵,

mais Dalayrac ne se prive pas de rectifier, comme Du Pont de Nemours, les informations fournies sur la matière par les directeurs et réfute leur présentation du Bureau dramatique, en prouvant que ses correspondants n'agissent pas inquisitoirement⁸⁶. On sait qu'il a vérifié sur place ses assertions.

Le zèle brouillon et la mauvaise foi argumentée de l'ancien procureur Flachat, qui lui rappelle certainement la piétaille juridique, exercent la verve de l'ancien avocat de Toulouse:

“Flachat, comme de raison, n'a pas oublié ce procédé peu loyal, ce me semble, mais fort usité aux anciens tribunaux, & qui sembloient promettre un avantage à celui qui parloit le dernier”⁸⁷.

Paradoxalement, outre la manière et le fond, c'est à ce trait qu'il faut reconnaître la marque de Dalayrac dans un écrit qui précède le règlement légal du litige avec les directeurs: *Dernière réponse des auteurs dramatiques aux derniers écrits des entrepreneurs de spectacles*⁸⁸, qui reprend, dans une argumentation plus serrée tous les éléments matériels du conflit.

La place exceptionnelle de Dalayrac au sein du groupe des compositeurs se confirme. Il est tout à fait armé pour défendre efficacement. Il est exemplaire de la génération de musiciens qui prend en mains sa destinée artistique et sociale. Sedaine n'y était pas vraiment préparé, il appartient encore à une époque où la vie quotidienne du créateur passait par une succession de privilèges et dépendait largement de pensions. La nouvelle manière de se situer dans la Nation fonde les conditions étroites de la création artistique et littéraire. La liberté de cette création se déduit d'une rémunération du travail, le concept est un considérable changement sur la pensée antique et médiévale qui a façonné les mentalités dans le domaine des arts. Il n'y a pas d'autres possibilités que de s'adapter ou de changer de voie. Cette perspective, que le XIX^e siècle illustrera pleinement, Dalayrac l'a vue avec une netteté sans faille, mieux que des hommes chargés de leur expérience de l'ancien système. Il reste aux musiciens et aux auteurs dramatiques de retrouver dans cette contrainte inéluctable la possibilité d'un parnasse nouveau.

Au terme de cette rapide étude d'une période chronologiquement étroite du conflit des auteurs et des entrepreneurs de spectacle, on peut constater les profondes modifications subies par la création et par le créateur au sein de la France régénérée. Une telle réalité s'est mise en place, virtuellement, par le mécanisme de la législation, elle prendra son temps pour informer le théâtre français dans sa condition quotidienne, mais elle s'imposera. Elle est, sans nul doute, le véritable legs de la Révolution à l'histoire du théâtre, autant et plus que le théâtre révolutionnaire.

Le travail du créateur lance sur le marché théâtral français, et européen (sur ce point, la législation sera plus lente), un produit destiné à acquérir une valeur vénale variable au gré de l'offre et de la demande. Les directeurs en ont rapidement perçu la logique et s'empresseront de mettre en place des parades dignes de l'ancienne chute dans les règles des Comédiens Français. Partant, on pressent que l'équilibre des forces sera sans cesse remis en question, c'est la loi du marché. Le créateur n'est pas à l'abri de l'échange économique. Toute l'évolution de l'art passe par lui. C'est ce qui se vérifiera dans la lente affirmation d'un autre pouvoir créateur du théâtre, celui du metteur en scène, qui se greffe sur un aspect du livret détourné à leur profit par les directeurs, en 1791, que j'appellerai du terme que lui conservera la pratique théâtrale, les indications scéniques. La pétition de Cailhava, non mise en valeur dans une communication limitée, leur attribue le rôle, qui sera le leur pendant tout le XIX^e siècle, à la suite des réformes théâtrales du siècle des Lumières, de mode d'emploi du livret ou de la partition, pour une représentation en l'absence de l'auteur. C'est ainsi que le fondateur de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, Scribe, présentera les premiers livrets de mise en scène, qui sont appelés pourtant à affirmer le pouvoir de l'entreprise théâtrale sur la création.

SOURCES ET NOTES

Le conflit entre les auteurs et les comédiens ou les directeurs de spectacle a suscité des prises de position dont il n'est pas aisé de débusquer les traces. Les pièces imprimées constituent, pour les raisons indiquées plus haut, l'élément majeur. Savoir précisément ce qui existe, trouver les brochures, en saisir la signification et les implications, ces différentes démarches restent difficiles, malgré les recherches déjà accomplies. Les juristes ne se préoccupent pas de suivre pas à pas la querelle, attentifs qu'ils sont à analyser les textes proprement juridiques, leur projection jurisprudentielle, et, plus tardivement, la philosophie du droit qui les informe. Le premier ouvrage à avoir tenté de faire le point de ce qui nous préoccupe ici présente des lacunes et des erreurs d'appréciation, qui datent l'entreprise et nous font mesurer le risque de la renouveler. Il s'agit de:

Jules BONNASSIES. *Les Auteurs dramatiques et les théâtres de province aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève, Slatkine, 1970, Paris, 1875.

La collecte des documents a été menée selon les règles adoptées par le Service de l'Inventaire général (Département des livres imprimés de la Bibliothèque nationale) pour reconstituer le chaînage de polémiques des XVII^e-XVIII^e siècles comportant des pièces signées ou anonymes, celles-ci généralement majoritaires. Il faudrait approfondir plus que je n'ai pu le faire, dans un premier temps, la question délicate de la mention ou de l'absence d'auteur, qu'éclaire, et parfois complique, en contrepoint, la participation de l'imprimeur ou du libraire, apparente ou cachée, dans la publication du manuscrit.

SOURCES IMPRIMEES

Pour une approche bibliographique de la propriété littéraire et artistique à l'époque révolutionnaire, on se reportera notamment à:

Maurice TOURNEUX, *Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution française*, Paris, Imprimerie nouvelle, 1900-1913, 5 vol. (*Ville de Paris, Publications relatives à la Révolution française*). T. III, 1900, *Monuments, mœurs et institutions*, particulièrement le ch. VIII, *Histoire du théâtre*, p. 681-870 (§2. *Régime et législation des théâtres*.)

Signalons, à ce sujet, que toutes les pièces dont les titres suivent ont été vraisemblablement imprimées à Paris, quand aucun lieu d'origine n'est indiqué.

Chaque rubrique qui, rappelons-le, ne donne pas la totalité de ce qui a été imprimé, rattache les brochures à la période qui les concerne: Assemblée nationale constituante (17 juin 1789, Assemblée nationale, devenue Constituante le 9 juillet suivant - 30 septembre 1791), Assemblée législative. (1er octobre 1791 - 20 septembre 1792). En l'absence de certaines pièces, il n'est pas toujours possible de suivre strictement l'ordre réel (du reste, la publication peut être simultanée pour des raisons de stratégie), mais les écrits s'inscrivent, sans ambiguïté, dans l'histoire des deux assemblées.

1. La législation. Rapports et décrets de 1791-1792.

A. Assemblée nationale constituante.

- Décret relatif aux spectacles des 13-19 janvier 1791.

Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du Comité de Constitution, sur la Pétition des auteurs dramatiques, dans sa séance du jeudi 13 janvier 1791, avec le Décret rendu dans cette séance. Imprimé par ordre de l'Assemblée nationale. A Paris, de l'Imprimerie nationale, 1791. 8°.

Répond à: *Pétition des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale.* Voir: Jean-François de La Harpe. *Œuvres...* Tome V. A Paris, chez Verdière, 1820, p. 313-343. Suit la réédition de: *Adresse des auteurs dramatiques à l'Assemblée nationale, prononcée par M. de La Harpe, dans la séance du mardi soir 24 août,* p. 303-312.

Préparé par: *Justification des comédiens français. Opinions sur les chefs-d'œuvre des auteurs morts, & Projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques & tous les comédiens du royaume.* (Paris.) De l'imprimerie de L. Potier de Lille. 1790. 8°. Attribué à Louis Potier de Lille par Barbier.

-Loi d'Allarde des 2-17 mars 1791, portant suppression des corporations. Pour le rappel d'un texte qui appartient à l'arsenal des directeurs de province, mais qui n'a pas déclenché les hostilités.

- Décret du 9 mai 1791, sur le droit de pétition et d'affiche. Rapport sur le droit de pétition et d'affiche, par Isaac-René-Guy Le Chapelier. Voir: *Orateurs de la Révolution française. I. Les Constituants.* Textes établis, présentés et annotés par François Furet et Ran Halévy. Paris, Gallimard, 1989. (*Bibliothèque de la Pléiade.*) p. 415-428.

- Loi Le Chapelier du 14 juin 1791.

Rapport sur les assemblées de citoyens de même état de profession, par Isaac-René-Guy Le Chapelier. Voir: *Orateurs,* p. 428-432.

- Décret relatif aux spectacles des 19 juillet-6 août 1791.

Voir: *Procès-verbal de l'assemblée nationale, Imprimé par son ordre.* Quinzième livraison. Tome soixante-troisième. A Paris, chez Baudouin, imprimeur de l'Assemblée nationale. (1791.) N° 709. *Suite du Procès-verbal de l'Assemblée nationale.* Du mardi 19 juillet 1791, au soir. p. 41-44.

- Rapport sur les sociétés populaires, du 29 septembre 1791.

Rapport sur les sociétés populaires, fait au nom de l'ancien Comité de Constitution, par M. Le Chapelier. Imprimé par ordre de l'Assemblée nationale. A Paris, de l'Imprimerie nationale. 1791. 8°. Voir également: *Orateurs,* p. 432-439.

B. Assemblée législative.

- Loi relative aux Conventions faites entre les auteurs dramatiques et les directeurs de spectacle, du 30 août 1792.

Rapport approuvé par le Comité d'instruction publique de l'Assemblée législative, sur les réclamations des directeurs de théâtre, & la propriété des auteurs dramatiques. Par Ant. Quatremère, député du département de Paris. (Paris.) De l'imprimerie de Lottin, 1792. 8°. Suivi du Projet de décret. (Par Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy.) Le rapporteur proprement dit du décret est le député Romme.

Les deux derniers textes législatifs mentionnés dans mon introduction sont:

Décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs, des 19-24 juillet 1793 (rapport de Joseph Lakanal

pour cette loi fondamentale du droit d'auteur), et *Décret qui rapporte le décret du 30 août 1792, relatif aux ouvrages dramatiques, et ordonne l'exécution de ceux des 13 janvier 1791 et 19 juillet 1791* (rapport de P.C.L. Baudin, député des Ardennes). Ce dernier décret met fin, légalement, au conflit entre les auteurs et les directeurs de spectacle.

2. *Adresses et pétitions à l'Assemblée constituante et à l'Assemblée législative (août-décembre 1791).*

A l'Assemblée constituante.

Les auteurs et compositeurs dramatiques.

Rapport fait aux auteurs dramatiques, sur le traitement proposé par la Comédie Française en 1791; et délibération prise à ce sujet. A Paris, de l'imprimerie de Du Pont, député de Nemours à l'Assemblée nationale. 1791. 8°. P. 29: Lu dans l'assemblée des auteurs, ce 12 août 1791. Caron Beaumarchais, rapporteur. (Suit:) Délibération prise à l'Assemblée des auteurs dramatiques, au Louvre, ce 12 août 1791. P. 30: L'impression du rapport et de la délibération a été ordonnée. Et ont signé, Messieurs Ducis. De la Harpe. Marmontel. Sedaine. Le Mierre. Caillava. Chamfort. Brousse des Faucherets. Chénier. Palissot. Le Blanc. Dubreuil. Le Mierre d'Argis. Fillette Loraux. Guillard. De Santerre. La Montagne. De Sade. Des Fontaines. Pujoux. Harni. // 31 // Faur. Laujon. Dubuisson. André de Murville. Gudin de la Brenellerie. Cubières. D'Alairac. Le Moine. Forgeot. Caron Beaumarchais.

Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs dramatiques, sur la représentation, en France, de pièces françaises, traduites en langue étrangère. A Paris, de l'imprimerie de Du Pont, député de Nemours à l'Assemblée nationale. 1791. 8°. Daté et signé: A Paris, ce 17 septembre 1791. Sedaine. Marmontel. De La Harpe. Caron Beaumarchais. Caillava. Le Mierre. Fenouillot de Falbaire. Monvel. Guillard. Dubreuil. R. Lieutaud. Segur. Parisau. R. Dantilly. Radet. Forgeot. Harni. Marsolier. De Jaure. Dubuisson. De la Chabeaussière. Des Fontaines. Patrat. Fallet. Bouilly. Pujoux. Favieres. Grétry. Champein. D'Alairac. Porta. Blasius. Berton. Kreutzer. Favart père. Favart fils. Després. Goulard. Bouthilier. Des Augiers. Chapelle.

En réponse à ces brochures et à d'autres, a été publié: *Dénonciation...* par Flachet.

A l'Assemblée législative.

A. Les directeurs de spectacle.

Dénonciation de la Corporation des auteurs dramatiques. (Paris, 1791). 8°. Signé: Flachet, intéressé à l'entreprise des spectacles de Lyon. Répond à l'offensive des auteurs et compositeurs dramatiques à la fin de la Constituante. En réponse a été publié: *Observation...*, par Gudin de la Brenellerie.

Observations du Sr. Flachet, fondé de pouvoir de différens spectacles de province, sur l'Observation du Sr. Gudin, imprimé au nom de la Corporation des auteurs dramatiques. (Paris, 1791). 8°. Réédite le texte de Gudin.

Pétition à l'Assemblée nationale présentée par les comédiens des spectacles de Lyon, Marseille, Rouen, Nantes, Brest, Toulouse, Montpellier, Strasbourg, Lille, Mets, Dunkerke, Genève, Orléans et Grenoble. (Paris, 1791). 8°. Signé: Flachet, fondé de pouvoirs de toutes les troupes, suivant les actes déposés en l'étude de M^e Dufouleur, notaire à Paris. En réponse à cette pétition ainsi qu'au texte suivant, a été publié: *Réponse des auteurs...*, par Pierre-Samuel Du Pont de Nemours.

Mémoire pour les comédiens du Spectacle de Lyon; contre les auteurs dramatiques. (Paris, 1791). Attribué par moi à Jean-Marie Collot d'Herbois.

Réplique des comédiens. (Paris, 1791). 8°. Signé: Flachat. Répond à *Réponse des auteurs...*, par Pierre-Samuel Du Pont de Nemours, et aux écrits signés individuellement par les auteurs et compositeurs dramatiques.

B. Les auteurs et compositeurs dramatiques.

Observation sur la dénonciation de la Corporation des auteurs dramatiques. (Paris, 1791). 8°. Voir A.

Réponse des auteurs dramatiques, soussignés, à la pétition présentée à l'Assemblée nationale par les directeurs de spectacle. A Paris, de l'Imprimerie de Du Pont. 1791. 8°. Attribué à Nivolas-Etienne Framery par Jules Bonnassies et à Pierre-Samuel Du Pont de Nemours par moi. P. 31, signé: Le Mierre. Sedaine. La Harpe. Ducis. //32// Fenouillot Falbaire. Palissot. Gretry. Chenier. Monvel. d'Aleyrac. De Santerre. Le Moine. Martini. Pujoulx. Mehul. Deshayes. Harny. Berton. Caron Beaumarchais. Champfort. Cailhava. Gudin. André de Murville. Cubière. Champein. Dubreuil. Fillette Loraux. Du Buisson. (Un blanc:) Et Framery, fondé de procuration de divers Auteurs dramatiques, suivant les actes dressés en l'étude de M. Rouen, Notaire à Paris.

Pétition à l'Assemblée nationale, par Pierre-August. Caron Beaumarchais. Contre l'usurpation des propriétés des auteurs, par les directeurs de spectacles. Lue par l'Auteur, au Comité d'Instruction (sic) publique, le 23 décembre 1791. (Paris.) De l'imprimerie de Du Pont (1791).

Discours renfermant l'avis de M. Sedaine, lu au Comité de l'Instruction publique, le 23 décembre 1791. (Paris.) De l'imprimerie de Boulard (1791). 4°.

Réflexions présentées au Comité d'instruction publique en réponse aux Mémoires de quelques directeurs des spectacles de provinces, contre les droits des auteurs dramatiques. (Paris, 1791). 4°. Signé: Cailhava.

Réponse de M. Dalairac, à MM. les directeurs de spectacles, réclamans contre les deux décrets de l'assemblée nationale de 1789; lue au comité d'instruction publique, le 26 décembre 1791. Sic vos non vobis mellificatis opes. (Paris.) De l'imprimerie de L. Potier de Lille (1791). 4°. Signé Dalayrac.

3. Périodiques révolutionnaires.

Journal de la Société de 1789. Paris, Lejay fils. (Reprint, Paris, Edhis, n°1 (5 juin 1790) - n°15 (15 septembre 1790).

Voir notamment un article de François de Pange (n°12, 21 août) réédité dans: *Œuvres de François de Pange (1789-1796) recueillies et publiées avec une étude sur sa vie et ses œuvres...* Paris, Charpentier, 1872. P. 101-140, *Observations sur le projet de loi Sieyès "contre les délits qui peuvent se commettre par la voie de l'impression et par la publication des écrits et des gravures" du 20 janvier 1790.*

Tribut de la Société nationale des Neuf Sœurs, ou Recueil des Mémoires sur les sciences, belles-lettres et arts, et d'autres pièces lues dans les séances de cette Société. Paris, de l'imprimerie des Neuf Sœurs. 5 vol. 14 juillet 1790 - 14 août 1792.

Correspondance entre les membres de l'Assemblée nationale constituante qui demeureront à Paris, et ceux qui retourneront dans leurs départemens. A Paris, de l'imprimerie de Du Pont député de Nemours à l'Assemblée nationale constituante.

Novembre 1791 - 30 avril 1792 (période contrôlée par Pierre-Samuel Du Pont de Nemours).

Voir notamment P.-S. Du Pont de Nemours. "De l'amour de la Constitution et de celui de la Liberté, lettre aux éditeurs" (N° VIII, 24 novembre 1791, p. 70-79).

Journal des débats de la Société des Amis de la Constitution. Séante aux Jacobins. (Paris.) De l'imprimerie de Henry IV. (juin 1791).

A ces sources on ajoutera:

(MAQUE DE SAINT-AUBIN (Jacques)). *La Réforme des théâtres, ou Vues d'un amateur, sur les moyens d'avoir toujours des acteurs à talens sur les théâtres des grandes villes du royaume...* par MM. +++ de Saint-Aubin. A Paris, chez Villot. M.DCC.LXXXVIII. 8°.

(FRAMERY (Nicolas-Etienne)). *De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle; sur les moyens de les améliorer... dans lequel on discute les droits respectifs de tous ceux qui concourent à leur existence...* A Paris, chez Buisson, Debray. Et chez les marchands de nouveautés. 1790. 8°.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Le droit d'auteur.

Pour une bonne connaissance de l'ensemble, voir: DESBOIS (Henri). *Propriété littéraire et artistique. Le droit d'auteur en France*. 3^e éd. Paris, Dalloz, 1978. Bibliographie fondamentale.

RENOUARD (Augustin-Charles). *Traité des droits d'auteur; dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*. Paris, Renouard, 1838.

LACAN (Adolphe) et PAULMIER (Charles). *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*. Paris, Durand, 1853. Au t. II: *Appendice sur la propriété des ouvrages dramatiques*, p. 169-293.

POUILLET (Eugène). *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*. 3^e éd. refondue par Maillard et Claro. Paris, Marchal et Billard, 1908. Représentatif du développement jurisprudentiel. La 3^e éd. tempère sur ce point la 1^{ère}, de 1879.

OLAONIER (Paul). *Le droit d'auteur*. Paris, Libr. générale de droit et de jurisprudence, 1934. Pour une nouvelle approche du droit d'auteur. Voir: t. I, ch. 2, *Le Droit révolutionnaire et impérial*. p. 58-101. La *Réponse* de Dalayrac (p.6-7), sans en donner les références.

DOCK (Marie-Claude). "Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire", contribution à: *Histoire internationale du droit d'auteur des origines à nos jours*, n° spécial de *Revue internationale du droit d'auteur*, LXXIX, janvier 1974, p. 127-205. Reprend des positions de sa thèse:

Etude sur le droit d'auteur. Paris, Libr. générale du droit et de jurisprudence, 1963. (*Bibliothèque d'Histoire du droit et de droit romain*.)

2. Les auteurs et compositeurs et l'entreprise théâtrale

Pour une vue générale du théâtre révolutionnaire et pour la bibliographie de base, voir: FRANTZ (Pierre). *Les Tréteaux de la Révolution (1789-1815). Théâtre et fêtes de la Révolution*. Dans: *Le théâtre en France, sous la direction de Jacqueline de Jomaron*. 2. *De la Révolution à nos jours*. Paris, A. Colin, 1989, p. 7-34 (et p. 589).

BAYET (Jean). *La Société des auteurs et compositeurs dramatiques*. Paris, A. Rousseau, 1908.

BONCOMPAIN (Jacques). *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle*. Préface d'Alain Decaux. Paris, Belin, 1976.

“La Chasse aux lois. Il court, il court, Beaumarchais”, “Justice pour Framery”, “Les Auteurs à livre ouvert pendant la Révolution”, dans: *Revue d'histoire de théâtre*, 1989, I, p. 57-98.

Ces trois articles n'étaient pas publiés lors du colloque de Bruxelles et n'interviennent pas dans ma démarche. Toutefois, j'avais pu les annoncer.

BONASSIES (Jules). *Op. cit.*

FUCHS (Max). *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Tome 1.* Paris, E. Droz, 1933. (*Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre.* 3.)

KARRO (Françoise). *L'association des régisseurs de théâtre et la Bibliothèque de mises en scène (dramatiques et lyriques). 1911-1939.* Paris, 1981. (Paris III, 3^e cycle). Dactyl. T. I, 2^e partie, ch. I. *Conservation et communication de la mise en scène dans le théâtre français*, p. 267-398 (dont: *Droit d'auteur et mise en scène*).

MONGREDIEN (Jean). *La musique en France des Lumières au Romantisme.* Paris, Flammarion, 1986.

POUGIN (Arthur). *L'Opéra-Comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801.* Paris, Savine, 1891.

ROUGEMONT (Martine de). *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle.* Paris-Genève, Champion Slaktine, 1988. 3^e partie: *Théâtre et société*, p. 173-232.

WELSCHINGER (Henri). *Le Théâtre de la Révolution, 1789-1799*, avec des documents inédits. Paris, Charavay, 1880.

Les monographies sur les théâtres de province donnent de précieux renseignements. Ainsi:

TRIBOUT DE MOREMBERT (Henri). *Le Théâtre à Metz. I: Du Moyen Age à la Révolution.* Paris, Société d'histoire du théâtre, 1952.

VALLAS (Léon). *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789.* Lyon, Masson, 1932.

NOTES

Nota: Les ouvrages déjà mentionnés sont cités de façon abrégée. Ex: VALLAS. *Un Siècle.*

¹ C'est tout le thème du recours à une *convention*, prévue à dates régulières ou extraordinaires, chargée de l'examen de la législation et autorisée à y apporter des changements. Voir le *Journal des débats*, où ce thème, en 1791, est récurrent: "Extrait du discours à la Société des Amis de la Constitution... le dimanche 7 août, par M. Condorcet, membre de cette société", n° 41, p. 3-4, qu'on retrouve dans le *Journal de la Société de 1789* et dans la *Correspondance*, apparaît comme un arbitre dans la controverse pour la fidélité (quelle fidélité?) à la Constitution.

² Roland KREBS, dans *L'Idée de Théâtre national allemand dans l'Allemagne des Lumières*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1985. (*Wolfenbütteler Forschungen.* 28.) se heurte à la question de la constitution de l'Allemagne pour les expériences théâtrales qu'il analyse. *Mutatis mutandis*, c'est bien le problème de la France de 1791, prévisible dès le lendemain de la guerre de Sept ans, à partir de quoi il faut reprendre le débat de la propriété littéraire et artistique. Ce

n'est d'ailleurs pas un hasard si le conflit des auteurs est remis par la Législative, en 1792, à un membre du Comité d'instruction publique, Quatremère de Quincy. Dans le pur esprit des lumières, c'est attribuer au théâtre une fonction éducatrice dans une France "régénérée". Voir, *Journal des débats*, n° 67, séance du lundi 26 septembre 1791: "Formons aussi des Thespis patriotes, qui parcourent nos marchés et nos foires villageoises; qu'ils aient un certain nombre de canevas simples, de drames faciles et sans art; (...) ils retraceront la révolution avec ses personnages, et ils la consommeront; ils propageront les sentimens des hommes libres, et deviendront les orateurs de la patrie...", p. 4.

³ BONNASSIES. *Les Auteurs*, p. 43 et 53-54, à propos de deux textes de Dalayrac.

⁴ Voir *Histoire de l'édition française. Tome II Le Livre triomphant (1660-1830)*. Paris, Promodis, 1984, IV. 1780-1830: *l'éditeur à l'âge des révolutions* (contributions d'Henri-Jean Martin et de Bernard Vouillot), p. 513-535.

⁵ Un des problèmes soulevés à la fin de 1791 est précisément celui de la contrefaçon, étroitement lié à la propriété littéraire.

⁶ MAGUE DE SAINT-AUBIN. *La Réforme*, développe un de ces projets que le XIX^e siècle va reprendre régulièrement en l'associant au thème de la crise du théâtre.

⁷ (COLLOT D'HERBOIS). *Mémoire*, p. 42.

⁸ FLACHAT. *Dénonciation*, p. 7. Il n'est pas utile de souligner tout l'odieux sous-jacent à ce terme et le rappel des vices de l'administration d'Ancien Régime. Le douanier est Framery.

⁹ Voir BEAUMARCHAIS, *Rapport*. Le terme de Flachat le désigne.

¹⁰ *Décret relatif aux spectacles des 13-19 janvier 1791, Art 2*: "Les ouvrages des auteurs morts depuis cinq ans et plus sont une propriété publique, et peuvent, nonobstant tous les anciens privilèges et qui sont abolis, être représentés sur tous les théâtres indistinctement". Les citations des textes de 1791 sont empruntées à: Eugène CHOSSON. *La Propriété littéraire. Sa législation en France et à l'étranger. Son véritable caractère*. Préf. d'Emile Bergerat. Paris, Sevin, 1895. (Chosson en a fait une 2^e éd.). L'ouvrage donne, entre autres, les cinq textes de 1791 à 1793.

¹¹ *Ibid.* Art. 3

¹² *Ibid.* Art. 6. "Les entrepreneurs ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront arrêter ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens, et qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens, que conformément aux lois et réglemens de police; réglemens sur lesquels le Comité de constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement les anciens réglemens seront exécutés".

¹³ LA HARPE. *Pétition*, p. 313.

¹⁴ LE CHAPELIER. *Rapport. 13 janvier 1791.*, p. 16. L'ensemble du Rapport demande une analyse serrée et je ne peux évoquer ici que certains aspects.

¹⁵ *Ibid.* p. 16.

¹⁶ *Ibid.* p. 17.

¹⁷ *Ibid.* p. 5.

¹⁸ *Ibid.* p. 16.

¹⁹ *Décret relatif aux spectacles des 19 juillet - 6 août 1791. Art. 2.*

²⁰ *Ibid.* Art. 2.

²¹ *Procès-verbal de l'Assemblée nationale*, t. 63, p. 41-42.

²² Sur Pierre-Samuel Du Pont de Nemours, la bibliographie est assez abondante. Citons: BOULOISEAU (Marc). *Bourgeoisie et Révolution. Les Du Pont de Nemours (1788-1799)*. Préf. par Guy Dubosq. Paris, Bibliothèque nationale, 1792. (*Mémoires et documents XXVII. Commission d'histoire économique et sociale de la Révolution française*).

JOLLY (Pierre). *Du Pont de Nemours soldat de la liberté*. Paris, PUF, 1956.

SARICKX (Ambrose). *Pierre-Samuel Du Pont de Nemours*. Lawrence, the University of Kansas, 1965.

SHELLE (Gustave). *Du Pont de Nemours à l'école physiocratique*. Genève, Slatkine, 1971. Voir également: *Carl Friedrichs von Baden Brieflicher Verkehr mit Mirabeau und Du Pont...* Bearbeitet und eingeleitet durch einen Beitrag zur Vorgeschichte der ersten französischen Revolution und der Physiokratie von Carl Knies. Heidelberg, C. Winter, 1892. 2 vol. Contient: *Mémoire sur les municipalités. Septembre 1775*, que Du Pont a publié sous le nom de Turgot qui en avait donné le projet.

Et, dans le cadre précis de cette communication:

CASTALDO (André). *Les Méthodes de travail de la Constituante. Les techniques délibératives de l'Assemblée nationale 1789-1791*. Paris, PUF, 1989, (Léviathan, 3.)

FURET (François). *La Révolution de Turgot à Jules Ferry. 1770-1880*. Paris, Hachette, 1988. (*Histoire de France Hachette*.)

Orateurs de la Révolution française. I. Les Constituants. Op. Cit.

²³ *Carl Friedrichs von Baden brieflicher Verkerh 2, t. II. Zuschriften Du Pont an der Erbprinzen Carl Ludwig von Baden. 1772-1774*. 2. Paris, le 3 may 1772. Du Pont signale au prince ses *Idées sur la poésie en général et sur la poésie dramatique en particulier*, publiées dans les *Ephémérides du citoyen*, 1771, 12^e vol. P. 7. 4. Paris 31 décembre 1772. Du Pont évoque les fêtes qui sont les spectacles du peuple et souhaite: "des fêtes civiles, politiques, religieuses, relatives à de grands objets d'une utilité générale, des fêtes dans lesquelles il (le peuple) puisse être acteur et non simplement spectateur". P. 17-18.

²⁴ La question de la guerre court comme un fil rouge dans les périodiques. Du Pont l'évoque, ou plutôt la conjure dès les débuts de sa *Correspondance* quand il affirme ses buts:

Correspondance, t. I, n° 1, Première partie. *Lettres et Mémoires. N°1. Sur les travaux que l'Assemblée nationale constituante a légué à l'Assemblée nationale législative* (signé: Du Pont), p. 15: "c'est l'ignorance qui leur (aux citoyens) fait croire que les Allemands, peuple bon et sensé se feront égorger pour l'amour-propre de quelques fugitifs (les émigrés), qui ne leur paraissent que des incommodes qui payent difficilement leurs dettes".

²⁵ Voir en annexe l'essentiel du prospectus de l'imprimerie de Du Pont. Rappelons que le député l'avait lancée avec l'aide d'amis, notamment de Lavoisier.

²⁶ DALAYRAC. *Réponse*. P. 2.

²⁷ Se reporter aux *Sources*, 2, où les signataires sont indiqués dans l'ordre de l'imprimé.

²⁸ BEAUMARCHAIS. *Rapport*, p. 31.

²⁹ CAILHAVA. *Réflexions*, p. 3. Il ne s'agit pas d'un texte imprimé par Du Pont, mais sorties ou non de ces presses, les brochures de décembre 1791 appartiennent au même mouvement de protestation devant la Législative.

³⁰ *Ibid.* p. 3.

³¹ On se reportera à l'avertissement de Sedaine en tête du *Magnifique* (Sedaine/Grétry, Paris, 1773): "J'ai mis avec une sorte d'affectation le jeu du Théâtre, & la Pantomime qui occupe la scène pendant les ritournelles (toujours trop longues pour tout auditeur qui n'est pas musicien), mais je n'ai eu cette attention que pour l'utilité des Acteurs qui sont loin des premiers conseils donnés par les Auteurs".

³² BONNASSIES. *Les Auteurs*, p. 43-44, à propos de la pétition de Beaumarchais: "Le titre et la forme de ce travail sont fictifs, et la prétendue pétition n'est, pour l'auteur, que l'occasion de résumer les plaidoyers des auteurs dramatiques et leurs adversaires".

³³ *Correspondance. Prospectus*, p. 6.

³⁴ Voir *Sources*, 1, A.

³⁵ FLACHAT, *Dénonciation*, p. 1.

³⁶ *Ibid.*, p. 3. Les mots sont soulignés par Flachet.

³⁷ *Ibid.*, p. 8. Flachat cite le début du *Rapport* de Beaumarchais sur “une révolution émanée de vous en commun”.

³⁸ *Ibid.*, p. 10 et 11.

³⁹ *Ibid.* p. 3.

⁴⁰ Voir *Sources*, 2, où les signatures sont reproduites dans l'ordre.

⁴¹ *Pétition*, p. 16: Signé: “Flachat, fondé de pouvoirs de toutes les troupes, suivant les actes déposés en l'étude de M^e Dufouleur, notaire à Paris”. *Réponse*, p. 31 et 32: “Signé, Le Mierre. Sedaine. &c.&c. Et framery, fondé de procuration de divers Auteurs dramatiques, suivant les actes dressés en l'étude de M. Rouen, Notaire à Paris.

⁴² COLLOT D'HERBOIS. *Mémoire*, p. 13.

⁴³ *Loi contre les accapareurs, du 27 juillet 1793, l'an 2e de la République, précédée d'un rapport de Collot d'Herbois*. Paris, chez Guihemat, 1793. 8°.

⁴⁴ Voir: LÉON VALLAS. *Un Siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*. Lyon, P. Masson, 1932. Sur la direction de Collot d'Herbois entre 1787 et 1789, p. 438-444. Dans le *Mémoire*, p. 43, Collot d'Herbois en rappelle ce souvenir: “En 1787, par exemple, il avoit été question, à Lyon, d'une légère augmentation pour les abonnemens; la réclamation a été universelle. Il y eut une émeute; on voulut mettre le feu à la salle; il fallut recourir à la force publique pour contenir le peuple...”

Collot d'Herbois signe quasiment son texte, quand il termine une curieuse note, p. 47-48, en signalant à la bienveillance du public quatre auteurs qui n'ont pas suivi la corporation dénoncée. Le dernier est le sien.

⁴⁵ COLLOT D'HERBOIS. *Mémoire*, p. 1.

⁴⁶ Maxime BERTRAND. *Du droit de représentation en France des œuvres dramatiques & musicales françaises*. Paris, V. Giard & E. Brière, 1896, cite, p. 10, dans son *Introduction historique* cet article rejeté de la loi de juillet-août 1791. On verra, à propos du texte de Dalayrac, un autre exemple de projet rejeté, qui témoigne utilement des incertitudes du droit et font mieux comprendre l'acharnement “constitutionnel” des parties en présence.

⁴⁷ On se reportera à l'excellent ouvrage d'André Castaldo, cité en tête des notes.

⁴⁸ Voir LE CHAPÉLIER. *Rapport sur le droit de pétition et d'affiche* (14 juin 1791). Voir également son *Rapport sur les sociétés populaires*, à l'extrême limite de la Constituante, qui vise, bien sûr, les Jacobins, mais complète les décisions de la loi d'Allarde et de la loi Le Chapelier.

⁴⁹ DU PONT DE NEMOURS. *Réponse*, p. 1.

⁵⁰ *Journal de la société de 1789*, n° X 7, août 1790, p. 1 & s. *Art social*. “Aux amis de la liberté...”. Condorcet situe parfaitement le problème des rapports entre acteurs et directeurs: “Mais comme il est de l'essence d'une constitution libre, que les citoyens aient le droit de se réunir, de discuter leurs intérêts, de présenter leur opinion et leur vœu à ceux qu'ils ont chargé de prononcer en leur nom, il est évident que dans ces constitutions représentatives, la force ne pourroit maintenir des loix désapprouvées par le grand nombre, sans changer en une véritable guerre l'exercice de la puissance qui protège l'exécution des loix” (p. 3-4).

⁵¹ Du Pont de Nemours. *Réponse*, p. 1.

⁵² *Ibid.* p. 3-4.

⁵³ *Ibid.* p. 6.

⁵⁴ *Ibid.* p. 7.

⁵⁵ *Ibid.* p. 8.

⁵⁶ *Ibid.* p. 13.

⁵⁷ *Ibid.* p. 21.

⁵⁸ *Ibid.* p. 22 et s.

⁵⁹ *Ibid.* p. 23 et s.

⁶⁰ *Ibid.* p. 25-26.

⁶¹ Voir la *Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs dramatiques, sur la représentation en France, des pièces françaises, traduites en langue étrangère. Sources, 2. Nina, ou la Folle par amour*, drame lyrique en un acte, livret de Benoît-Joseph Marsollier des Vivetières, a été représenté pour la première fois, à l'Opéra Comique, le 15 mai 1786. Paisiello l'a mis en musique sur une traduction de G. Carpani, pour le Palais royal, à Caserte, le 25 juin 1789.

Pour Nicolas Dalayrac, l'ouvrage fondamental reste:

GUILBERT DE PIXERECOURT (René-Charles). *Vie de Dalayrac*. Paris, chez Barba, 1810. 8°.

On trouvera dans *The New Grove dictionary of music and musicians*. London, Mac Millan, 1979, t. 5, 147-150, une mise au point de la bibliographie à la date de cette encyclopédie. Il faut y ajouter:

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, herausgegeben von Carl Dalhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater des Universität Bayreuth... B. 1. München, Zürich, Piper, 1986. Notices sur plusieurs opéras-comiques, p. 656-660. Ce qui concerne l'activité de Dalayrac à la Loge des Neuf Sœurs est indiqué dans une note sur la Loge.

⁶² André-Ernest-Modeste GRETRY. *La Correspondance générale de Grétry...* Avec une introduction et des notes critiques par Georges Froidcourt. Bruxelles, Brepols, 1962. 8°. 152. (Grétry à Beaumarchais). "On répète NINA aux BOUFFI; il n'y a pas une scène dérangée; on a traduit le poème en italien, on a fait d'autre musique et ils se croient en droit de nous prendre ainsi nos poèmes! si vous les laissez faire bientôt à la 4^{me} et 6^{me} représentation d'un ouvrage, soit comédie ou opéra, on prendra le sujet, on y plaquera de la musique italienne; un opéra-comique n'est pas un ouvrage de stile ni d'érudition. L'originalité du sujet, la conduite de l'ouvrage, des situations bien amenées, voilà ce qui en fait le mérite et prendre tout cela c'est tout prendre; la traduction n'y fait rien, on remet en musique mes ouvrages de d'Hèll et d'Anseume, qui sont morts cela est-il dans l'ordre! J'en parlai un jour..." p. 150. Paris 18 août 1791.

⁶³ *Rapport fait à l'Assemblée nationale par M. Hell, député du Bas-Rhin, sur la propriété des productions scientifiques ou littéraires*. Imprimé par ordre de l'Assemblée nationale. A Paris, de l'Imprimerie nationale 1791. 8°. Ecrit à l'occasion de la parution du *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle*, Lyon, Bruyset frères, 4°, 8 vol. Par Jacques-Christophe Valmont de Bomare. P. 15-16. Hell introduit les articles additionnels ainsi: "Vos comités me chargent en outre de vous proposer deux articles additionnels qui ont pour objet la propriété des ouvrages dramatiques". De la même façon, la loi fondamentale de 1793 visera l'ensemble de la propriété littéraire et artistique. François-Joseph-Antoine de Hell (1731-1794), notabilité alsacienne, est juriste. Il a été député du Tiers aux Etats-Généraux. On lui doit une *Introduction populaire pour initier le peuple d'Alsace aux principes révolutionnaires* (1792).

⁶⁴ *Ibid.* p. 13-14.

⁶⁵ *Pétition adressée à l'Assemblée nationale par les auteurs et éditeurs de musique*. (Paris.) De l'Imprimerie de Laurens aîné et comp. (1791). "La propriété étant un des droits les plus sacrés de l'homme, les pétitionnaires soussignés croient qu'il est de leur devoir de vous instruire, législateurs, qu'il existe parmi les marchands de musique, un brigandage qui ne tend à rien moins qu'à anéantir la propriété des marchands, auteurs et éditeurs"... P. 1. La contrefaçon fait ensuite l'objet d'une description précise dans toutes ses possibilités. P. 4, figurent les signatures de musiciens et d'éditeurs de musique: Le Jeune, Berton, Guenin, Vandenbroeck, Gasseau, Benoît Pollet, Ragué, Lentz, Dupohnt, L. Jadin, F. Petrucci, A.M. Maire, J.H. Schroetter, Bonèsi, Grétry... Cherubini, Gossec figurent également. Il serait utile de donner toute la liste, si elle n'était pas trop longue. On constatera l'importance de l'élément germanique. Le récent ouvrage de Marc Vignal sur *Haydn* nous a familiarisé avec ce problème européen de la contrefaçon musicale.

⁶⁶ GUILBERT DE PIXERECOURT. *Vie*, p. 77-84, notamment, évoque ce voyage.

⁶⁷ FLACHAT. *Observations*, p. 3.

⁶⁸ SEDAINE. *Discours*, p. 3.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁰ DALAYRAC. *Réponse*, p. 2.

⁷¹ *Ibid.*, p. 72.

⁷² KANT (Immanuel). *Was ist ein Buch?* dans : *Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre*. Neu herausgegeben von Bernf Ludwig. Hamburg, F. Meiner, 1986. p. 90-91. Kant aborde le problème de la contrefaçon qui est à l'origine de la querelle française, comme on l'a vu.

⁷³ DALAYRAC. *Réponse*, p. 2.

⁷⁴ Voir: LOUIS AMIABLE. *Une loge maçonnique d'avant 1789. La R. : L. : Les Neuf Sœurs*. Paris, F. Alcan, 1897. 8^e, particulièrement les p. 340-341. On se reportera à la rééd. récente, que je n'ai pu utiliser pour cette communication, augm. d'un commentaire et de notes critiques par Charles Porset, Paris, Edimaf, 1989.

Voir aussi: MOULON DE LA CHENAYE. *Eloge funèbre du T. : R. : F Dalayrac, chevalier de l'empire, ancien dignitaire de la R. : Loge des Neuf Sœurs*. A Paris, de l'imprimerie d'A. Egron, 1810. 8^e. *Dictionnaire universel de la Franc-maçonnerie*, sous la direction de Daniel Ligou. Paris, Ed. de Navarre, Ed. du Prisme, 1974, p. 361, 2e c. *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, sous la direction de Daniel Ligou. Paris, PUF, 1987, qui reproduit la notice.

⁷⁵ L'appartenance à la Maçonnerie de Du Pont de Nemours et de Condorcet a été discutée. Elle est tout à fait réfutée actuellement, mais les liens intellectuels notamment avec la loge des Neufs Sœurs, ont été étroits. Voir à ce sujet les mêmes dictionnaires et, pour le second, Elisabeth BADINTER et Robert BADINTER. *Condorcet (1743-1794) un intellectuel en politique*. Paris, Fayard, 1988. *L'idéal maçonnique*, 160-162: "Les idéaux de cette loge correspondent à ceux de Condorcet..."

⁷⁶ Paul DELALAIN. *L'Imprimerie et la Librairie à Paris de 1789 à 1813*. Renseignements recueillis, classés et accompagnés d'une introduction... Paris, Delalain (1899). Voir: *Liste et domicile d'imprimeurs, libraires, éditeurs, fondateurs en caractères, graveurs, marchands d'estampes, de musique, de papier, auteurs*. P. 70, Du Pont de Nemours, P. 71, Potier de Lille. P. 212, Boulard.

⁷⁷ *Justification des Comédiens François. Opinions sur les chefs-d'œuvre des auteurs morts, & projet de décret portant règlement entre les auteurs dramatiques & tous les comédiens du royaume*. (Paris.) De l'imprimerie de L. Potier de Lille. 1790. 8^e. Le projet occupe les pp. 12-15.

⁷⁸ Le département de la Musique de la Bibliothèque nationale conserve une lettre de Dalayrac à la 3e Section du 15 floréal an II (4 mai 1794): "Il y a environ trois semaines qu'à l'exemple du citoyen Grétry musicien, moi, Dalayrac musicien aussi ai mis en dépôt chez le citoyen Potier de Lille imprimeur des planches d'étain à moi appartenantes, et composant les partitions de douze opera et leurs parties séparées.

"Ces opera ont été représentés au théâtre Favart et sont connus pour la musique en être de ma composition.

"L'objet de ce dépôt étoit d'en faire tirer les exemplaires dont j'aurois besoin comme le pratiquent tous les musiciens, vu la difficulté du transport qui est considérable.

"Quoique ces dépôts se fassent ordinairement de confiance entre le musicien et l'imprimeur, le citoyen Pottier m'avoit promis un reçu après la vérification des planches, qui devoit se faire au premier jour et qui n'a pu être effectuée.

"L'arrestation imprévue du citoyen Potier de Lille me met dans le cas, citoyens, de vous faire la présente déclaration et de vous prier d'en prendre note sur le registre ainsi que de sa date afin qu'elle puisse valoir, ce que besoin sera. Salut et fraternité. Dalayrac. "*Musique, Autographes*. Dalayrac, La 7. Voir également: GRETRY. *Correspondance*, p. 158-159. *Grétry aux citoyens composant la section Lepelletier*, à Paris, 4 floréal an II (23 avril 1794). Sur le même sujet. Louis Potier de Lille, arrêté en avril, sera guillotiné le 29 prairial an II (17 juin 1794).

⁷⁹ DELTUFO. *Discours...* (Paris.) De l'imprimerie de L. POUET de Lille. 1791.

⁸⁰ *Ibid.* p. 1.

⁸¹ La *Liste de Messieurs les professeurs* occupe les p. 9-14.

⁸² AMIABLE. *Une loge*, p. 182-183, reproduit les accusations de *L'Observateur* (27 avril 1790). La Société des Neuf Sœurs est présentée comme un repaire d'aristocrates, opposés au club des jacobins dans le second article.

⁸³ GUILBERT DE PIXERECOURT. *Vie*. A propos du voyage en Languedoc déjà cité.

⁸⁴ DALAYRAC. *Réponse*, p. 4.

⁸⁵ *Ibid.* p. 11.

⁸⁶ *Ibid.* p. 14.

⁸⁷ *Ibid.* p. 16.

⁸⁸ *Dernière réponse des auteurs dramatiques aux derniers écrits des entrepreneurs des spectacles de départements, notamment à ceux qui portent pour titre: Observations sommaires, etc. Pétition présentée à la Convention nationale*. A Paris, de l'imprimerie du citoyen Louis-Pierre Couret (1793). Cet écrit de Dalayrac sera étudié, dans le contexte d'ensemble de la question du droit d'auteur, dans le cadre des activités de la Société Nicolas Dalayrac que la ville de Muret, la ville natale de Dalayrac, se propose de fonder prochainement.

ANNEXES

I. REPONSE / DE M. DALAIRAC, / A MM. LES DIRECTEURS DE SPECTACLES, / *Réclamans contre deux décrets de l'assemblée nationale / de 1789*; / Lue au comité d'instruction publique, le 26 décembre / 1791.

Sic vos non vobis mellificatis opes.

(Paris.) De l'imprimerie de L. Potier de Lille, / rue Favart, N° 5. 4°, (2) - 17p.

Page de titre. Titre de départ identique. Adresse à la fin du texte.

(Coll. personnelle.)

II. DISCOURS, / RENFERMANT L'AVIS / DE M. SEDAINE, / LU AU COMITE / DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, / Le 23 Décembre 1791.

(Paris.) De l'imprimerie de Boulard, Imprimeur-Libraire, / rue neuve Saint-Roch, N° 5.

4°, 4 p.

Titre de départ. Adresse à la fin du texte.

(Coll. personnelle.)

III. Imprimerie de Du Pont, député de Nemours à l'Assemblée nationale.

Paris, (Dupont,) 1791.

8°, 6 p. Prospectus. Signé: Du Pont, 8 juin 1791.

Nota: Les deux premiers textes, celui de Nicolas Dalayrac notamment, n'ont pas été corrigés avec soin par l'imprimeur et contiennent des coquilles qui ont été respectées.

I. Réponse de M. Dalairac, à MM. les directeurs de spectacles, réclamans contre deux décrets de l'assemblée nationale de 1789; lue au comité d'instruction publique, le 26 décembre 1791.

Sic vos non vobis mellificatis opes.

(opes, i.e. apes)

Messieurs,

Soit mauvaise foi, soit erreur de la part de messieurs les directeurs de spectacles, réclamans contre deux décrets de l'assemblée nationale constituante, confirmatifs l'un de l'autre, erreur qu'il seroit possible d'excuser, peut-être, si l'on songeoit au long usage, à la possession longue, quoiqu'abusive, où ils étoient de jouer nos pièces sans en compter avec nous: il est certain que leurs écrits n'offrent à la raison qu'une longue suite de distinctions, de détours, de finesses, j'ose le dire, de chicanes, malheureusement trop familières à quelques hommes de loi //

2

de l'ancien régime. Il est certain que si nous nous attachons à les discuter, nous nous plongeons dans un abîme inextricable dont il nous sera bien difficile de sortir.

Dégageons une question toute simple de ces méchans prestiges. Souffrez, messieurs qu'un homme, qui n'a aucune habitude des affaires, mais qu'un honnête homme, vous soumette quelques réflexions qu'il a puisées plutôt dans sa conscience que dans son esprit.

Je parlerai de nos droits:

Des prétentions de messieurs les directeurs:

Des conséquences funestes de ces prétentions indiscrettes:

Des moyens subséquens que les auteurs ont employé à raison de ces mêmes considérations que les entrepreneurs ont exagérées, mais qui méritent des égards.

Je dirai la vérité.

Ce mémoire n'étoit pas destiné à l'impression; quelques personnes m'ont observé que certains détails où j'étois obligé d'entrer, manquoient peut-être d'une sorte de dignité; je leur répondrai que je crois qu'il faut mettre de la dignité dans sa conduite & dans ses actions; mais que dans une affaire comme celle-ci, que très peu de gens connoissent à fond, que messieurs les directeurs ont embrouillée avec beaucoup d'art, il faut d'abord le véritable énoncé des principes & des faits, clairs, simples, précis, afin de mettre le lecteur à portée de prononcer entre ces messieurs & nous.

Un ouvrage d'esprit est la propriété de son auteur.

certainement celui qui, sans avoir obligation à personne //

3

de la matière première dont il s'est servi, a enfanté, a sorti du néant un ouvrage d'esprit, doit en être le propriétaire.

La nature lui a donné cette propriété; la loi l'a décrétée, la raison la sanctionne.

Maître de mon ouvrage, je puis en disposer à mon gré; & je ne serai privé de cette propriété, que lorsque, par un acte libre & formel, j'aurai transmis à quelqu'autre les droits sacrés résultans de ma qualité de propriétaire.

Maître de mon ouvrage, il est juste que je le fasse servir à mon utilité.

Cette utilité sera plus ou moins grande, selon la nature de l'ouvrage.

Par exemple, si j'avois fait une histoire, un roman, je ne pourrois que le faire imprimer, & le vendre pour mon compte, ou le céder formellement à un libraire, qui me remplaceroit dans tous mes droits, si telle étoit la clause de mon marché.

Mais une pièce de théâtre m'offre un premier aspect, deux moyens de la faire servir à mon utilité; car non-seulement elle est bonne à voir représenter, c'est-là sa première destination, mais elle peut encore être bonne à lire.

Le premier de ces moyens d'utilité, &, sans contredit, celui auquel je tiendrai le plus, comme le plus avantageux, est donc le droit de la faire représenter sur les théâtres que je préférerai, & la céder à condition de telle ou telle rétribution; car il faut sur cela que ce soit mon intérêt qui me rapproche de l'acheteur, si d'abord mes prétentions étoient immodérées.//

4

Ma pièce peut encore être bonne à lire; & il dépend de moi de la faire imprimer, comme j'aurois fait si je n'avois qu'un roman ou une histoire. Je m'arrange avec un libraire ou avec un graveur; je lui dis: vous vendrez les exemplaires de ma pièce pour mon compte, & vous aurez tant pour votre peine; ou bien donnez-moi tant tout de suite; vous vendrez ce que vous pourrez, & la chance de la vente vous regardera seul.

J'observai que ces marchés sont ordinairement faits à vil prix, parce que les contrefacteurs, ne manquant pas s'emparer du premier exemplaire de l'ouvrage, pour le contrefaire, les libraires ne donnent quasi rien d'une pièce de théâtre, quelque succès qu'elle puisse avoir. Cela est si vrai, que M. Marsolier, auteur de *Nina*: vendit un jour sa pièce, devant moi, à M. Brunet, libraire, autant que je puis me le rappeler, pour quarante ou cinquante livres payables, non en argent, mais en livres de sa boutique.

Messieurs les auteurs savent cela; & peuvent l'attester. Quelques-uns d'entr'eux les donnent au libraire, & j'ai vu des libraires qui ne vouloient pas même pour rien, des pièces qui avoient réussi.

Mais si je voulais céder à ce libraire ou à ce graveur, ses droits à la représentation de ma pièce, je ne manquerois pas de le spécifier formellement dans l'écrit que je passerois avec lui, afin qu'il pût se présenter, & toucher à ma place à la caisse du spectacle; & comme ces droits peuvent être plus ou moins considérables, à raison du plus ou moins de succès, & du nombre des représentation de ma pièce, je ferois certainement un //

5

bien autre marché: ceci n'a pas besoin d'une plus ample explication.

Voilà, messieurs, les deux objets d'utilité que m'offre, à moi son auteur, une pièce de théâtre; voilà des droits incontestables, qui sont de tous les temps, de tous les lieux, sous l'ancien, sous le nouveau régime; voilà ce qu'on ne peut pas m'ôter; voilà ce qu'il est de l'intérêt de la société que je conserve; voilà ce que je n'ai pu aliéner qu'expressément & formellement; voilà en quoi consiste ma propriété; on n'a pu s'en emparer qu'injustement. Et, que m'importe si je n'ai pas réclamé par ignorance, par paresse, ou parce que je ne l'ai pas pu, ou parce que je n'ai pas été écouté? à quoi servent ces exhibitions d'actes par devant notaires, qui constatent la réclamation? est-ce qu'on a besoin de réclamer contre l'injustice? est-ce que l'injustice cesse parce qu'on ne réclame pas contre elle? Les peuples pour rentre dans leurs droits, ont-ils eu besoin de réclamer par devant notaires à des époques fixes? Il me semble être encore dans ces temps de barbarie, dont nous devrions être si glorieux d'être enfin sortis; & nous avons l'air dans nos divagations, d'oublier à qui nous parlons.

Je ne fais qu'énoncer ici mon opinion sur l'inutilité de la réclamation; car M. de Beaumarchais, alors commissaire représentant perpétuel de la littérature, a réclamé pour tous les auteurs; MM. Dubeloi, Dubuisson, Calhava, &., ont réclamé pour eux-mêmes, ainsi qu'il

conste par des actes notariés, des imprimés, des démarches auprès des ministres, & des privilèges du roi.

Moi, Messieurs, je n'ai point réclamé, mais ma cons- //

6

science réclamoit tout bas. Je suis auteur de musique; je me disois dans ce temps-là: voilà cinq pièces, dont j'ai fait la musique & qui ont réussi; sur les cinq, trois ne font pas d'argent, on ne les joue plus; reste à deux; les deux pièces ne sont plus dans leur nouveauté, on les joue de temps en temps seulement; une tous les huit ou tous les quinze jours à peu-près; j'ai su la recette, les frais prélevés, le quart des pauvres dans ce temps-là; prélevé aussi, j'ai le trente-sixième pour un acte, le vingt-quatrième pour deux actes, le dix-huitième pour trois actes; le produit dépend de la bonté des recettes; mais on peut dire que dans les recettes communes l'acte me rapporte, à peu près, depuis six jusqu'à dix-huit, vingt francs; les deux actes depuis douze jusqu'à vingt, trente; & les trois actes depuis trente jusqu'à quarante, cinquante; sans compter les représentations nulles, c'est à dire, quand la recette ne passe pas les frais, auquel cas je n'ai rien; une de ces différentes sommes m'est donc due tous les huit ou quinze jours, & comme je n'ai que cela pour vivre, je ne suis pas bien riche.

Mais voilà, me disais-je encore, voilà *Nina* par exemple, qui fait grand plaisir en province & qui vient d'avoir trente représentations à mille écus chacune à Bordeaux; ne seroit-il pas juste que je fusse pour quelque chose dans tout cela? car enfin sans moi, MM. les directeurs ne gagneroient pas cet argent-là; je ne serois pas exigeant, et s'ils me donnoient quelque chose, je serois plus à mon aise & ils n'en seroient gueres moins riches; je sens que cela est juste; & peut-être qu'il viendra un temps où l'on sentira comme moi; ce temps- //

7

là est venu, MM. les directeurs; deux décrets confirmatifs l'un de l'autre nous ont assuré pour jamais les droits que nous tenons de la nature; & il faut autre chose que des subtilités & des sophismes pour les faire révoquer.

(en marge droite de ce §:) Prétentions de MM. les Directeurs.

Je n'entends pas ce que ces Messieurs veulent dire par propriété publique, & comment, en faisant imprimer ou graver ma pièce pour en vendre les exemplaires, j'ai pu me dessaisir de mon droit utile et précieux d'en permettre la représentation.

Pourquoi donc vouloir hériter de moi avant ma mort? Ce droit de permettre la représentation de mon ouvrage réside en moi; je ne l'ai point aliéné; je ne l'ai cédé à personne; il faut, pour une chose de cette importance, que l'aliénation soit formelle, & le silence, sans doute, ne suffit pas, quand même on pourroit le prouver.

Si j'étois l'auteur d'une invention nouvelle, d'un remède salutaire, je conçois fort bien, dis-je qu'il devoit arriver un moment, où, après avoir tiré le parti le plus avantageux de mon invention, qu'elle devoit appartenir à la société pour le bien de tous: & en cela l'utilité générale doit me consoler du sacrifice et de l'abandon que j'en fais.

Mais il est question ici d'une pièce de théâtre: ici cette consolation manque; on n'a pas besoin de ma pièce; si MM. les directeurs ne jouent pas ma pièce, ils en joueront d'autres; car leur répertoire est plus qu'à moitié composé d'auteurs morts, pour lesquels ils n'ont rien à payer, & quant à ma pièce, bientôt mon intérêt même me ramènera à eux pour les en faire jouir par le //

8

seul moyen légitime; par une cession légale et formelle.

La preuve qu'on n'a jamais regardé les ouvrages imprimés ou gravés, comme une *propriété publique*, c'est que les spectacles de Paris, quand ils ont voulu jouer une pièce imprimée depuis

dix ou douze ans, comme celles de MM. Mercier, Fenouilhott &c., n'ont jamais manqué de demander l'aveu de l'auteur & de l'appeler au partage; j'étois à la comédie italienne & j'en ai été témoin.

Mais soyons francs; MM. les directeurs dans ce cas, ne veulent que ma pièce soit une propriété publique, que pour s'en emparer eux-mêmes, & parce que leur intérêt est de ne rien payer; mais ce n'est pas le mien, & j'ai pour moi deux décrets qui m'assurent la propriété de mon ouvrage. Ces décrets défendent à MM. les directeurs de lui donner le titre commode, à la vérité, mais illusoire de propriété publique. Eh! Messieurs, vous hériteriez cinq ans après ma mort; ne vous plaignez pas; car en vérité, c'est bien assez; vous hériteriez au préjudice de mes enfans.

Le droit de permettre la représentation de mon ouvrage imprimé ou gravé est donc toujours à moi, comme le premier moyen d'utilité que m'offre mon ouvrage, comme la partie la plus essentielle de ma propriété; et parce que je n'ai pu l'aliéner qu'expressément & formellement; apportez-moi un acte légal, formel, signé de moi, ou je me désiste en faveur de quelqu'un de cette partie importante de ma propriété, & je n'ai rien à dire.

Un mot sur les conséquences de cette prétention. Elles sont si funestes pour nous ces conséquences, que

(en marge gauche de ce &:) Conséquences de leurs prétentions. //

9

je dois croire que ces Messieurs n'y ont pas pensé.

Oui, Messieurs, si les ouvrages imprimés ou gravés étoient déclarés propriété publique, tous les auteurs dramatiques, à l'instant même seroient ruinés & réduits à la misère la plus affreuse: nous vivons tous, nous & les nôtres, du produit de nos ouvrages sur les théâtres de Paris, puisque la province ne nous rapporte rien; à l'instant même, ces théâtres de Paris qui nous nourrissent ne nous paieront plus rien.

Qu'on ne me dise pas que nos conventions & nos arrangemens avec eux pourront nous garantir; ces mots propriété publique, nous ferme la bouche & nous tue.

Eh qu'avons-nous fait à MM. les directeurs, nous qui les faisons vivre conjointement avec MM. les comédiens, nous à qui ils n'ont jamais donné une obole sur les recettes que nous leur avons procurées par nos ouvrages; que leur avons-nous fait pour qu'ils aient pu concevoir une pareille idée, au mépris de la raison, des décrets & de l'humanité?

Ces Messieurs ont prétendu dans un de leurs mémoires que les ouvrages imprimés ou gravés étoient la propriété des libraires ou graveurs. Ceci ne souffre pas le plus léger examen.

Car, comme je l'ai dit plus haut, cela dépend du marché. Les libraires ou graveurs à qui l'on a donné simplement le droit de vendre les exemplaires, n'ont jamais songé à se présenter aux différents théâtres, pour y recevoir la part d'auteur. Le caissier n'auroit pas manqué de leur//

10

dire; vous n'êtes pas l'auteur; montrez-moi un écrit où l'auteur vous cède son droit de permettre la représentation de sa pièce et d'en recevoir la rétribution; cette idée n'est jamais venue à la veuve Duchêne qui a acheté mille pièces de théâtre, ni à tout autre: on ne conçoit pas comment ces MM. ont pu avancer sérieusement une pareille chose.

Ces MM. prétendent encore que les auteurs de paroles ou musiciens ont vendu pour la plupart leurs ouvrages à des libraires ou à des marchands de musique et qu'ils ont renoncé par là à leur propriété: cela est faux pour la plupart de nous. Moi Dalayrac, par exemple, je n'ai rien vendu à M. le Duc, chargé du débit de mes partitions, & à qui je passe un tiers de mes

partitions pour sa peine de vendre & de faire les avances; je n'ai fait qu'exposer mes partitions dans sa boutique, & je suis le maître de les retirer à mon gré. M. Grétry a fait de même, & puisque l'occasion s'en trouve ici, j'ajouterai une réflexion assez importante.

Pour que l'on ne puisse pas croire, comme veut l'insinuer M. Flachet, que les profits des musiciens sur leurs participations doivent les dédommager de la rétribution contestée par les directeurs; j'affirme ici sur mon honneur, qu'ayant depuis dix ans une douzaine & plus de partitions gravées, de pièces qui ont toutes réussi; le produit de la vente jusqu'à présent n'a suffi qu'à payer les frais, & qu'ayant avancé la somme de vingt louis pour une partie des frais de ma première partition en 1781: cette somme de vingt louis, au moment où j'écris, ne m'est pas encore rentrée. Je signe le mémoire afin que ce que j'avance n'ait pas l'air d'une vaine allégation. //

11

Ceci vient à l'appui de ce que j'ai dit plus haut, qu'après pour les poètes & pour les musiciens, les profits de vente de leurs exemplaires sont à-peu-près nuls; heureux quand ils payent les frais. De manière que si l'on déclaroit leurs ouvrages, imprimés ou gravés, propriété publique, les théâtres de Paris ne leur payant plus rien, ils seroient réduits, moi le premier, il faut trancher le mot, à la mendicité.

Or, les auteurs dramatiques, en grande partie, ne sont plus assez jeunes pour commencer une nouvelle carrière. Que deviendroient-ils donc dans leur vieillesse?

Il ne faut rien se dissimuler sur cela, Messieurs; on ne peut pas éviter ce dilemme.

Où nos ouvrages imprimés ou gravés sont une propriété publique, ou ils sont la nôtre.

Dans le premier cas, personne ne nous doit rien, & ne nous payera rien; ceux d'entre nous qui n'ont que cela pour vivre, qui ne pourront plus travailler, ou qui en travaillant ne réussiront pas, vont à l'hôpital.

Dans le second cas, il faut que notre propriété nous procure une subsistance honnête. Mais il faut, à la vérité, que la rétribution soit modérée & proportionnée à la position & aux moyens de MM. les directeurs, comme je le dirai ci après.

Parmi les considérations que ces MM. font valoir, ils disent: "pour monter vos pièces, nous avons fait des frais de décorations, d'habits &c." Parlant au nom des comédiens, nous avons fait des frais de mémoire: eh bien qu'en faut-il conclure? Cette considération seroit juste si nous voulions vous ôter nos pièces & vous empêcher de //

12

les réciter, parce qu'alors il seroit clair que ces frais là seroient perdus, et cela ne devoit pas être, parce que vous les avez faits, dites-vous, de bonne foi.

Il n'est pas question de cela; nous ne voulons pas vous retirer nos pièces; faites hommage à l'auteur d'une petite portion de vos bénéfices, puisque vous les faites par lui et avec sa chose, & il vous laissera son ouvrage, son intérêt est qu'il vous produise beaucoup: il ne demande pas mieux.

Les théâtres de Paris ont fait aussi des frais de décorations & de mémoire, & cependant ils nous payent. Y a-t-il le moyen de faire autrement?

MM. les directeurs disent encore, "mais vous avez proposé des moyens de perception qui nous gênent, cette inspection de registres est assujétissante & impolitique pour nous".

On l'avoit proposé, cela est vrai, mais cela n'existe plus, et MM. les directeurs sont les maîtres de proposer la manière qui leur paroît la plus commode pour cela; M. Frameri traite tous les jours avec ceux qui veulent bien s'adresser à lui.

Il me reste, Messieurs, à dire un mot de ce tarif contre lequel MM. les directeurs se récrient si fort.

Je parle de ce tarif, quant à l'opéra comique, qui, comme l'on sait, est la branche la plus importante du commerce de MM. les directeurs: et pour me faire entendre, prenons une ville des départements la plus considérable, comme Bordeaux ou Lyon.

Prenons une recette moyenne; celle de cent pistoles est convenable, je pense, quoique je la porte peut-être //

13

un peu haut, eu égard à d'autres recettes journalières; il faut d'abord déduire de ces cent pistoles les frais; à Paris nous passons aux grands théâtres sept cent livres de frais. Je suppose que l'on convienne de les passer à Lyon & à Bordeaux à quatre ou cinq cent livres. Voilà donc sur cette somme de cent pistoles, une moitié ou les auteurs ne partagent point; il reste 500 liv.; sur cette somme de cinq cent livres, le tarif propose de donner à l'auteur, comme à Paris, par le nouvel arrangement, le quinzième pour un acte, le douzième pour deux actes, & le neuvième pour trois actes; pour un opéra comique, il y a deux auteurs, celui des paroles & celui de la musique. Il faut qu'ils partagent entr'eux le quinzième, douzième ou neuvième; ce qui ne fait plus pour chacun que le trentième, le vingt-quatrième ou le dix-huitième, ou bien 16 liv. 10 s., 20 livres, ou 27 livres 10 sols,

Or, si j'ai cela à Lyon & à Bordeaux, qui sont les villes les plus considérables de l'empire; qu'aurai-je dans les villes moins considérables, & qui font encore moins de recette?

J'ai vu sur l'état de M. Frameri, à l'article du petit théâtre de Marseille, des parts d'auteurs de quatre livres, de quarante sous, de quinze même.

MM. les directeurs réclamans trouvent-ils encore cela trop considérable? trouvent-ils nos ouvrages trop payés? disent-ils que ce qui est juste à Paris ne l'est pas en province; parce que de deux personnes dont l'une est riche & l'autre pauvre, quoique payant d'une manière proportionnée à leurs facultés; cependant il reste toujours effectivement moins à une personne pauvre qu'à celle qui est //

14

riche. Disent-ils cela? eh bien, pourquoi ne font-ils pas comme les autres directeurs qui sont entrés en arrangement avec nous? pourquoi ne se rapprochent-ils pas? Nous voulons être modérés & nous ne demandons rien qui ne soit proportionné à la position de MM. les directeurs & à leurs moyens.

Mais, non, Messieurs, la vérité est que MM. les directeurs de Lyon, à la tête desquels est M. Flachet, non contents de résister à la loi, pour ce qui les concerne, ont engagé tous les autres directeurs réclamans à la résistance & à la réclamation; qu'ils ont donné l'idée de ne point payer à ceux qui n'y pensoient pas, en faisant courir dans les départemens une lettre circulaire dont un des originaux a été renvoyé à M. Frameri, & qui est actuellement dans ses mains, ou a été remis sur notre bureau.

MM. les directeurs ont cru qu'à force, je ne dirai pas de protections (car je suis bien sûr que l'injustice n'en trouvera pas parmi vous) mais qu'à force d'embrouiller la matière, qu'à force de subtilités & de sophismes, ils triompheroient de l'indolence connue des gens de lettres pour leurs propres affaires, & du peu d'aptitude que ceux-ci y apportent ordinairement.

Je n'ai plus qu'un mot à dire, sur une expression dont ces MM. abusent. Ils disent que les décrets ont un effet rétroactif.

Point du tout; l'effet seroit rétroactif si le décret vous obligeoit à me compter des recettes que vous avez faites avec ma pièce, avant que le décret fût porté; mais ce //

décret ne fait que m'assurer la propriété d'une chose qui étoit à moi; elle ne peut pas être à moi cette chose, sans que j'aie droit sur elle.

Je ne vous demande pas compte de ce que vous avez gagné avant le décret; gardez-vous recettes précédentes; mais du moment que le décret est porté, rendez-moi compte de celles que vous ferez à l'avenir; car, sans cela, ma propriété seroit illusoire.

Ce n'est absolument qu'un abus de mots.

Je me résume, & je dis: une pièce de théâtre est la propriété de son auteur.

Cette propriété consiste dans le droit de la faire représenter avec rétribution, & dans celui de la faire imprimer ou graver.

Celui de la faire imprimer ou graver ne rapporte rien.

Celui d'en permettre la représentation est le seul qui fournisse à la subsistance de l'auteur.

J'ai démontré que, dire qu'un ouvrage devient propriété publique, parce qu'il est imprimé ou gravé; c'est une prétention vide de sens, qui n'est appuyée par aucune bonne raison,

Qui n'est fondée que sur l'intérêt, qu'ont MM. les directeurs, de ne pas nous payer une dette sacrée.

Prétention dont les suites funestes entraînent la ruine totale des auteurs dramatiques.

Prétention diamétralement opposée à deux décrets rendus.

J'ai prouvé que le droit de permettre la représentation des ouvrages imprimés ou gravés, n'appartenoit pas aux libraires à aux graveurs. //

J'ai prouvé que les considérations alléguées par MM. les directeurs, les une étoient sans forces; les autres n'existoient plus d'après les moyens subséquens employés par les auteurs.

A présent que MM. les directeurs recommencent qu'ils veulent des débats inutiles & oiseux, qui ne portent point sur les fonds de la question; qu'ils s'agitent dans tous les sens; ils ne répondront jamais nettement à cet écrit; & ils n'empêcheront pas que les faits & les vérités qu'il renferme, ne soient incontestables.

Jusqu'à présent M. Flachat, *ancien procureur*, chargé de défendre les intérêts de MM. les directeurs, conjointement avec un *ancien avocat*, & deux directeurs de spectacles, n'a employé, contre les auteurs dramatiques, que des sollicitations pressantes auprès de nos juges, une activité inconcevable, enfin de faux raisonnemens en place de raisons; aujourd'hui il a, dit-il, dans sa poche, un mémoire dont il nous menace, qu'il refuse de nous communiquer, quand il a pris lui-même les nôtres en communication, & qu'il ne distribuera à l'assemblée nationale, que le jour ou la veille du jugement.

Quand on a de bonnes raisons, pourquoi s'en défier? pourquoi craindre de les voir combattre?

M. Flachat, comme de raison, n'a pas oublié ce procédé peu loyal, ce me semble, mais fort usité aux anciens tribunaux, & qui semblaient promettre un avantage à celui qui parloit le dernier; mais ce procédé même ne fait que nous confirmer dans la certitude où nous sommes, que ce mémoire ne peut que présenter, tout au plus, sous une forme différente, les sophismes dont M. Flachat s'est déjà //

servi inutilement; que peut-on dire, en effet, pour prouver qu'il est juste de dépouiller un propriétaire, qui n'a point aliéné sa propriété?

MESSIEURS,

MM. les directeurs avoient usurpé notre propriété;
Ils en jouissoient par abus;
L'assemblée nationale de 1789 a détruit cet abus.
L'assemblée nationale actuelle ne voudra pas le rétablir.

Ce 26 décembre 1791.

DALAYRAC.

Lu, le même jour, au comité d'instruction publique
De l'imprimerie de L. POTIER DE LILLE,
rue Favart, N° 5.

II. *Discours renfermant l'avis de M. Sedaine, lu au comité de l'instruction publique, le 23 décembre 1791*

Messieurs,

Si mes Confrères, les Auteurs dramatiques, avoient adhéré à mon sentiment, ils ne seroient venus ici que pour présenter leurs respects aux Députés de la Nation, & non pour agiter devant eux une affaire qui ne souffre aucune discussion.

MM. les Entrepreneurs des Théâtres de quelques grandes Villes des différens Départemens, désirent faire casser les décrets rendus par l'Assemblée nationale constituante, & veulent prouver que ces décrets ont été donnés & sanctionnés sans un examen assez profondément discuté. //

2

Laissons ces Entrepreneurs donner leurs raisons, & prouver à la sagesse de cette seconde Assemblée nationale, que celle de la première a prononcé trop légèrement sur la question qui nous intéresse.

D'après le décret constitutionnel qui, établissant les droits de l'homme, dit que toute propriété légitime est sous le bouclier de la loi; l'Assemblée, par une conséquence posée sur cette base éternelle, a prononcé que les ouvrages du génie Dramatique étant sa propriété, nul ne doit pouvoir s'en emparer, & les faire représenter sur aucun Théâtre, sans sa permission formelle & même par écrit.

Voilà ce qu'ont dit les deux décrets, l'un a été rendu au mois de Janvier, & l'autre six mois après, au mois de Juillet, ainsi ce ne sont point deux décrets tellement précipités, qu'ils n'auroient pas laissé aux Directeurs de Spectacles, le temps suffisant pour éclaircir les Législateurs; mais ils ont eu leurs raisons, & les voici.

Ils ont attendu cette nouvelle législation, & dans chacune des villes où ils sont Entrepreneurs, ils ont employé la protection des Députés, même avant leur nomination, quatorze ville, peuvent dans l'Assemblée faire cinquante protecteurs; mais certainement ces honorables protecteurs ont laissé sur la route, la promesse peut-être donnée à leurs femmes & à leurs enfans, de protéger des hommes, qui, se croyant sûrs de leur fait, ont commencé par avoir l'audace de ne

point obéir aux décrets de la Nation; mais écoutons-les. Que peuvent-ils dire, ces Entrepreneurs? Hors, ce qu'ils osent répéter. //

3

L'ouvrage, la propriété d'un auteur, m'appartient, car je l'ai acheté 24 sols; cet argument est si singulier, que j'en remets la réfutation à la plus simple réflexion de ceux qui veulent bien m'écouter.

Je ne ferai ensuite qu'une seule observation. Tous les Théâtres, d'après l'ancien usage, & plus strictement encore depuis les décrets, tous les Théâtres de la capitale partagent avec les auteurs le fruit de leurs travaux, & remplissent avec exactitude cet acte de justice. Or les Auteurs Dramatiques doivent-ils se présenter au Comité, pour prouver que ce qui est juste à Paris, doit l'être dans toutes les parties de l'empire françois? Ne seroit-ce pas marquer un doute peu respectueux sur les lumières de nos législateurs, & toutes les phrases que nous employerons pour persuader cela, ne sembleroient-elles pas dire, que nous soupçonnons qu'ils ont besoin de longs discours pour leur intimer cette vérité? Aussi, disois-je à mes confrères, en parlant de cette discussion, reposons-nous sur la sagesse de l'Assemblée.

Après les protections, qui peut-être leur ont été promises, les Directeurs ont eu pour seconde espérance, d'avilir les hommes de Lettres, & de les salir par l'idée qu'on attache aux procédés de tout homme qui, par son génie dévoué à de grandes parties, est forcé de descendre aux minutieux détails d'un vil intérêt.

Mais, encore une fois, reposons-nous sur l'équité reconnoissante de ceux qui, en partie, doivent aux lettres l'honneur de représenter la nation, jettons un coup d'œil rapide sur ceux qui composent l'Assemblée, en est-il beaucoup parmi eux, dont les idées n'ayent été //

4

fécondées par les ouvrages des auteurs Dramatiques?

En des âmes fortes, vigoureuses, & toutes préparées à la liberté, que n'ont pas dû produire ces maximes, dont leur jeunesse a été alimentée!

L'injustice à la fin produit l'indépendance,
 Qui sert bien son pays, n'a pas besoin d'ayeux,
 Les hommes sont égaux, ce n'est point la naissance,
 C'est la seule vertu qui fait la différence,
 Les Prêtres ne sont pas, &c.

Eh bien! C'est à nous, c'est aux successeurs de ces âmes vraiment libres, que ceux qui ne vivent que par eux & par nous, ont la hardiesse, devant la plus respectable assemblée de l'Univers, de demander que nous soyons privés d'un travail qui, répandu dans toute l'Europe, fait honneur à toute la Nation.

Ainsi, mon avis étoit, & il est encore, que nous ne répondions rien à Messieurs les Entrepreneurs.

L'Assemblée nationale existante, examinera si l'Assemblée constituante a mal décrété, & ceux dont les talents doivent être consacrés à la perfection des mœurs, doivent, sans réserve, & même sans discussion, s'en remettre aux augustes Représentans qui s'occupent tout entiers au travail sublime de la perfection des loix.

De l'Imprimerie de BOULARD, Imprimeur-Libraire, rue neuve Saint-Roch, N° 51.

III. Pierre-Samuel DU PONT DE NEMOURS. *Imprimerie de Du Pont, député de Nemours à l'Assemblée nationale. (Extraits.)*

Je commence une entreprise qui ne peut avoir de succès que par la confiance et la bienveillance dont mes concitoyens daigneront m'honorer. (...)

J'ai servi mon pays pendant vingt-huit années, dans des fonctions publiques qui n'ont eu d'interruption que sous le ministère de M. de Maupeou et de l'abbé Terray. (...)

2

J'ai eu l'honneur d'être l'ami intime et le compagnon de travail, et l'historien de M. Turgot.

J'avais été l'élève de ce grand homme, de M. Quesnay, de M. de Mirabeau le père et de MM. Trudaine.

J'ai eu l'avantage de concourir utilement aux négociations de paix de 1783 (...) de soulager, d'encourager l'agriculture et le commerce, de les défendre contre l'oppression fiscale et contre l'oppression réglementaire.

Cette branche salubre et secourable de l'Administration était la seule à laquelle je fusse propre. L'ancien Gouvernement s'adressait à moi quand il avait envie de faire //

3

le bien; et je puis dire que sur-tout depuis seize ans, il n'a pas été fait un travail en faveur de l'humanité et de la liberté auquel je n'aie eu part.

Dans l'Assemblée nationale, mon zèle a recueilli les suffrages honorables d'une honorable majorité. J'y ai été calomnié aussi pour la première fois. Je devais l'être: car parfaitement indépendant, franc et fier comme la liberté, je n'ai voulu que la Constitution, l'établissement complet des droits de l'homme et du citoyen, la restauration des finances, la justice, l'humanité, le respect pour les loix que nous avons faites, l'ordre et la paix. J'ai détesté, j'ai bravé, j'ai combattu, à droite, à gauche, toutes les factions de l'un et l'autre parti. J'ai mérité leur haine et l'estime des honnêtes gens. Les orages passent: il ne reste que ce qu'on a fait d'utile; et mes collègues ont bien voulu croire que je n'avais pas été inutile dans les comités où ils m'ont placé.

Ma carrière politique se termine avec //

4

celle de l'Assemblée nationale. J'ai remis entre ses mains les récompenses que j'avais reçues. L'usage que j'ai fait du long crédit dont j'ai joui auprès de plusieurs hommes puissans, (...) a été si absolument dirigé vers l'amélioration du sort du Peuple, que je ne pourrais aujourd'hui subsister sans mon travail, et que je ne pourrais même faire les avances du travail auquel je vais me livrer, sans le secours de mes amis. Mais j'ai des amis, douce et précieuse richesse (...)

Quand on aime les Lettres, la Philosophie, le bien public, quand on veut pouvoir suivre dans tous leurs rapides progrès, les heureuses conséquences d'une grande et belle révolution, quand on veut y pouvoir aider encore de quelques veilles et ne pas vivre seulement pour soi, c'est dans une Imprimerie qu'il faut se retirer.

J'y porterai l'esprit qui m'a toujours guidé. //

5

J'y serai attentif, laborieux, homme de bien, et je l'avouerai même, jaloux de me distinguer.

M. Didot a la bonté de m'accorder ses conseils; je sens tout leur prix (...)

J'ai le fonds d'Imprimerie que M. Lamesle avait monté à l'usage de la Ferme générale et des autres Compagnies de Finance, unique en Europe, pour l'abondance et la variété des moyens de faire au plus haut degré de beauté et avec la plus grande célérité possible tous les tableaux,

états, registres, formules et modèles de comptabilité. J'ajoute à ce fonds précieux une très belle collection de caractères de Didot et de Baskerville. Mes épreuves seront corrigées avec un soin extrême. Je travaillerai chèrement pour ceux qui ont le goût et l'amour de la perfection typographique. Je tra-

6

vaille bien et au plus bas prix pour ceux qui ne cherchent dans un livre que les vérités et les pensées qui se renferment. Je travaillerai vite pour tout le monde. Heureux de finir comme Franklin a commencé, et nullement humilié de ce qu'il se trouve entre lui et moi la distance d'une vie entière.

Dupont

8 juin 1791.

(L'imprimerie se trouve encore à l'Hôtel de Bretonvilliers où Lamesle l'avait installée, dans l'île Saint-Louis. Du Pont de Nemours prévient d'un déménagement.)

LES DECORS DU THEATRE DE L'OPERA-COMIQUE DE 1789 A 1799

par
Raphaëlle LEGRAND
Université de Tours

Durant la Révolution française, l'activité des théâtres lyriques fut débordante. L'Opéra-Comique, en particulier, concurrencé dès 1789 par le Théâtre de Monsieur, futur Théâtre Feydeau, puis, à partir de 1791, par une foule de salles proposant le même répertoire que lui, réagit par un accroissement de sa production: il ne créa pas moins de 167 pièces nouvelles de 1789 à 1799¹. Les nécessités de la concurrence (le même su jet étant souvent proposé par plusieurs théâtres à la fois), l'émergence d'un public plus nombreux et plus populaire, les bouleversements politiques successifs semblent avoir accéléré une évolution du goût qui se dessinait depuis les années 1770. Celle-ci est particulièrement sensible dans le domaine du décor, où quelques "lieux communs" éternellement réemployés, avec les modifications nécessaires, semblent un reflet révélateur de l'imaginaire collectif.

De ce que furent en réalité ces décors, il nous reste quelques documents iconographiques, quelques appréciations disséminées dans les journaux. Nul doute qu'en ces temps troublés, ils durent souvent être réalisés avec économie. Mais une autre source d'information s'offre à nous, révélatrice du moins des désirs des auteurs en la matière: dans les partitions d'orchestre gravées, dans les très nombreux livrets qui nous sont parvenus (représentant plus de la moitié des œuvres créées), les décors sont toujours mentionnés, et parfois même décrits avec un luxe de détails. Ajoutons que les auteurs, rompus pour la plupart au métier de librettiste et fournissant à l'Opéra-Comique comme à d'autres théâtres lyriques plusieurs pièces par an, ne devaient pas demander l'impossible.

Pour analyser un corpus aussi important, nous avons travaillé dans deux directions. Opérant des coupes dans la décennie révolutionnaire, nous avons observé en détail les années 1789 et 1799, leur adjoignant l'année 1794, remarquable par une actualité politique conditionnant fortement la production lyrique, et par le nombre record de créations (24 en une seule année). Puis nous avons étudié quelques types récurrents de décors, la caverne et le souterrain, le château, le paysage, constamment présents et susceptibles de variantes révélatrices.

1789 ou la continuité

Les troubles politiques de l'année 1789 n'ont guère eu le temps d'influer sur la programmation de l'Opéra-Comique qui ressemble fort à celle des années précédentes. Ce théâtre présente seize créations, soit quatre opéras-comiques en trois actes, quatre opéras-comiques en un acte, un vaudeville et sept pièces sans musique qui, selon le traité imposé par la toute-puissante Académie Royale de Musique, étaient représentées les jours d'opéra. Il nous reste de cette production les descriptions des décors de trois opéras-comiques en trois actes, trois en un acte et trois comédies.

Ces comédies, *L'Ecole de l'Adolescence* de Bertin d'Antilly, *Les Epoux réunis* de Dejaure et *L'Ecole des Parvenus* de Pujoulx², évoluent dans le décor neutre de ce type de pièces moralisatrices: un salon trahissant l'aisance de ses propriétaires, nanti des accessoires nécessaires au bon déroulement de l'action, mais sans particularité aucune.

Le cadre des opéras-comiques est tout autre. Mis à part *Raoul Barbe-Bleue*, opéra-comique en trois actes de Sedaine et Grétry qui se déroule dans une pièce délabrée d'un château puis dans une salle magnifique, tous se passent à l'extérieur.

Nous découvrons deux paysages campagnards, pour *La Vieillesse d'Annette et Lubin*, opéra-comique en un acte de Bertin d'Antilly et Chapelle et pour *Les Savoyards ou la Contenance de Bayard*, opéra-comique en un acte de Piis et Propiac, le décor de ce dernier étant agrémenté, comme il se doit, d'une vue des montagnes se découpant derrière les chaumières du hameau.

Deux opéras-comiques se déroulent à proximité d'un château: *Les Deux Petits Savoyards*, pièce en un acte de Marsollier et Dalayrac, campe une foire dans la cour d'une demeure aristocratique; *La Fausse Paysanne ou l'Heureuse inconséquence*, opéra-comique en trois actes de Piis et Propiac, montre successivement la façade d'une gentilhommière et deux vues des jardins qui l'entourent.

Riche salon, paysage pastoral, château, tous ces décors marquant un lieu plus social encore que géographique sont ceux de l'opéra-comique des années précédentes. Seul *Raoul, Sire de Créqui*, opéra-comique en trois actes de Monvel et Dalayrac, utilise des décors plus originaux. Si le premier acte nous montre encore la façade d'un manoir, le second nous introduit dans une prison située au sommet d'une haute tour et le troisième à l'entrée d'une caverne entourée d'arbres et de rochers composant un site sauvage. Le déplacement dans le temps (l'action se situe à l'époque des croisades) entraînait ici la définition d'espaces, qui, s'ils ne sont pas nouveaux en 1789, feront fortune pendant la Révolution et au-delà.

1794 ou l'emprise de l'actualité

Cinq ans plus tard, le paysage lyrique a bien changé. La production s'est fortement accrue, puisque l'Opéra-Comique ne présente pas moins de vingt-quatre pièces nouvelles. L'Académie Royale de Musique ayant perdu ses prérogatives, la comédie

sans musique ne tient plus, à l'Opéra-Comique, qu'une place marginale (trois pièces, dont un "tableau patriotique", toutes perdues); la création d'opéras-comiques en trois actes reste stable (quatre, dont trois nous sont parvenus) mais ceux-ci troquent plus souvent le sous-titre de "comédie en prose mêlée d'ariettes" pour celui de "drame lyrique"; notons également l'apparition éphémère du ballet, avec trois œuvres de Peicam dont deux sur des sujets révolutionnaires.

Mais la grande nouveauté consiste en l'essor extraordinaire de l'opéra-comique en un acte (14 en une seule année!) en grande majorité sur des arguments patriotiques: faits historiques retraçant un épisode récent de l'histoire révolutionnaire (comme le *Joseph Bara* de Grétry) ou courtes intrigues mettant en scène la morale républicaine. Le genre de l'opéra-comique en un acte, rapidement conçu afin de suivre sans trop de retard l'actualité politique, et qui permettait de soutenir à propos une action simple par une musique citant abondamment les hymnes et chansons révolutionnaires, semblait particulièrement bien convenir à un théâtre engagé. Nombre de ces œuvres ont disparu avec le pouvoir politique qui les fit naître, mais il nous reste cependant des témoignages de onze pièces créées cette année-là.

Nous retrouvons – dûment adaptés aux idées nouvelles – les décors de 1789. Les salons sont plus simples: celui de *L'Ecolier en vacances* (opéra-comique en un acte de Picard et Jadin) se situe dans un appartement des faubourgs de Paris; celui de *L'Intérieur d'un Ménage républicain* (vaudeville en un acte de Chastenot) est décoré de gravures célébrant la Révolution.

Les paysages de campagne de *La Discipline républicaine* (fait historique en un acte de Plancher-Valcourt et Foignet) ou du *Plaisir et la Gloire* (scènes patriotiques de Sewrin et Solié) sont ornés d'un arbre de la liberté.

Ailleurs perce un souci accru de réalisme: une salle de classe avec sa chaire et ses bancs dans *L'Ecole de Village* (vaudeville en un acte de Sewrin et Solié); un atelier d'horloger dans *L'Enfance de Jean-Jacques Rousseau*, pièce en un acte d'Andrieux et Dalayrac; sans oublier une description détaillée de la cour de la prison de Saint-Lazare en tête des *Détenus, ou Cange commissionnaire de Lazare*, fait historique en un acte de Marsollier et Dalayrac, tiré d'une anecdote réelle.

Citons enfin l'apparition à l'Opéra-Comique du décor antique avec *Callias ou Nature et Patrie*, drame héroïque en un acte de Hoffman et Grétry, qui se déroule devant le portique d'un temple abritant une statue de Mars.

Dans les opéras-comiques en trois actes, par contre, les auteurs font appel à l'exotisme, imaginant la diffusion des idées républicaines dans les contrées les plus reculées. Ainsi, *Arabelle et Vascos ou les Jacobins de Goa* (drame lyrique de Lebrun-Tossa et Marc) se situe dans le palais du gouverneur de ce comptoir portugais aux Indes et *Andros et Almona ou le Philosophe français à Bassora* (opéra-comique de Duval, Picard et Lemièrre) nous montre le temple de Brama, dominé par la statue colossale du dieu. Seul le drame lyrique d'Arnaut et Méhul, *Mélidore et Phrosine*, semble échapper à cette imprégnation du théâtre lyrique par les idéaux révolutionnaires. Il n'exclut pas cependant le dépaysement puisqu'il nous transporte dans les

jardins de Messine, puis devant une grotte taillée dans les rochers sur le rivage désolé d'une île avoisinante.

Réalisme, antiquité, exotisme, autant de directions nouvelles qui s'ouvrent à côté des décors traditionnels de l'Opéra-Comique, en cette année où la dramatique actualité politique semble avoir stimulé au plus haut point l'activité théâtrale.

1799 ou le désir d'évasion

En 1799, l'Opéra-Comique, créant quinze pièces nouvelles, retrouve le rythme de production de 1789.

Les pièces sans musique ont totalement disparu, laissant une place plus importante aux grands opéras-comiques en trois actes, au nombre de cinq cette année-là. La majorité des œuvres restent des opéras-comiques en un acte, mais les sujets de circonstance ont passé de mode: seul l'improvisé en vaudeville de Sewrin, *Les Mariniers de Saint-Cloud*, célébrera le coup d'état du 18 brumaire, dans le décor d'une guinguette au bord de la Seine.

Les sujets pastoraux, par ailleurs, ne font plus recette. Restent les cadres où évolue la bourgeoisie du Directoire: une chambre d'auberge dans *le Trente et Quarante ou le Portrait*, opéra-comique en un acte de Duval et Tarchi, un salon, à Tours, dans *Le Rêve* d'Etienne et Gresnick. Le décor de *La Maison du Marais ou Trois ans d'absence*, comédie mêlée d'ariettes en trois actes de Duval et Della Maria, qui se moque justement de la frivolité des nouveaux parvenus, nous montre un riche salon à la mode, éclairé de candélabres à l'antique, où une société brillante et légère danse avec entrain des "walses".

Ailleurs, les décors représentant des châteaux entourés de parcs reviennent sur scène, comme dans *Le Délire ou Les Suites d'une erreur*, opéra-comique en un acte de Reveroni-Saint-Cyr et Berton, mais plus souvent déplacés dans l'espace: riches salons de demeures situées en Espagne dans *La Dame voilée ou l'Adresse et l'Amour* de Ségur et Mengozzi, en Prusse dans *Adolphe et Clara ou les Deux prisonniers*, opéra-comique en un acte de Marsollier et Dalayrac, et dans *Fanny Morna*, drame lyrique en trois actes de Favières et Persuis.

Au dépaysement géographique s'ajoute l'intérêt accru pour les périodes reculées: *Montano et Stéphanie*, "opéra" en trois actes de Dejaure et Berton évolue dans le cadre d'une forteresse médiévale et *Ariodant*, drame lyrique en trois actes de Hoffman et Méhul se passe dans un manoir écossais au temps des bardes.

Les contrées exotiques sont encore représentées avec *Elisca ou l'Habitante de Madagascar*, drame lyrique en trois actes de Favières et Grétry.

A la fin du siècle, donc, les innovations de l'époque de la Terreur sont loin, qui donnaient à l'opéra-comique devenu "fait historique" ou "tableau patriotique" un rôle d'information et de célébration des événements récents de l'histoire républicaine. Poursuivant la voie ouverte par des œuvres comme *Raoul, Sire de Créqui* (1789), l'opéra-comique devenu "drame lyrique" s'apparente souvent au mélodrame

naissant, et ses sujets éloignés dans le temps et l'espace demandent des décors pittoresques et grandioses. Signes de permanence ou au contraire témoins d'une évolution, quelques décors typiques, véritables "lieux communs" de l'opéra-comique de l'époque révolutionnaire, méritent d'être étudiés en détail.

Cavernes et souterrains

Alors que la mentalité révolutionnaire, issue des Lumières, exaltait l'espace ouvert comme seul digne de ses fêtes³, il est curieux de constater la fascination du public pour les lieux souterrains et clos. Ainsi, non seulement la caverne revient régulièrement dans les descriptions de décors, mais elle sert même de titre à une œuvre de Le Sueur créée au Théâtre Feydeau en 1793 et à une autre de Méhul, donnée à l'Opéra-Comique deux ans plus tard.

Citons les excavations grossièrement taillées dans le roc de *Raoul, Sire de Créqui* (1789), de *Méridore et Phrosine* (1794) et de *La Maison isolée ou le Vieillard des Vosges* de Marsollier et Dalayrac (1797). La description du décor de cette dernière œuvre indique parfaitement l'imbrication d'éléments naturels et d'éléments humains présidant à l'image de la caverne: "Des roches couvertes de mousses forment une espèce de pont qui conduit au village; le dessous de ce pont est obscur et forme une caverne. L'entrée de la grotte est à côté. A droite est une fontaine de pierre, au fond un pont détruit, un reste d'aqueduc, et le tout terminé par une montagne riante et pittoresque"⁴. Si ce lieu laisse malgré sa sauvagerie une impression agréable, la caverne de *Raoul, Sire de Créqui* devient une prison.

Ailleurs ce sont les souterrains bâtis de main d'homme qui forment le décor, et qui deviennent alors toujours des lieux de réclusion: l'in-pace des *Rigueurs du Cloître* de Fiévée et Berton (1790); la cave du club des Cordeliers dans *Marat dans le souterrain des Cordeliers ou la Journée du 10 août* de Mathelin (1793); la salle souterraine, voûtée, grillée et humide décrite avec minutie dans *Léon ou le Château de Montenero* d'Hoffman et Dalayrac (1798)...

Camille et le Souterrain de Marsollier et Dalayrac (1791) fut un des grands succès de l'époque. Le souterrain où un mari jaloux séquestre sa femme et son fils est démantelé à la fin de la pièce: "Alors des pierres tombent; le soupirail s'écroule; Camille éperdue (...) ne pense plus qu'à garantir son fils (...). Les travailleurs avec des flambeaux, contents d'avoir réussi, s'arrêtent et sont assis comme en amphithéâtre sur les ruines. Lorédan descend, saute, s'élançe, & tombe aux pieds de Camille"⁵.

La prison souterraine, en effet, est toujours forcée et les reclus rendus à la lumière.

Châteaux

Si cavernes et souterrains traversent l'époque révolutionnaire sans modifications notables, il en est autrement - et pour cause! - des décors représentant des châteaux.

En 1789, les deux gentilhommières décrites scrupuleusement dans *La Fausse Paysanne* et *Les Deux petits Savoyards* délimitent, nous l'avons vu, un espace social. Dans la première de ces œuvres, l'auteur sépare soigneusement le bailliage et les communs du manoir lui-même; dans la seconde, la foire populaire qui s'est installée dans la cour contraste avec l'édifice noble.

Mais dès 1790, la représentation des emblèmes aristocratiques étant de plus en plus risquée, les châteaux disparaissent des décors, sont déplacés dans l'espace (en Pologne, Espagne, Prusse, Italie...) ou transportés dans le temps. Le château, de plus en plus souvent qualifié de "gothique", tend à se cristalliser autour d'un modèle de forteresse médiévale, avec pont-levis et meurtrières étroites. Les riches salons et claires gentilhommières font place à un monde imaginaire où l'évocation se teinte de mélancolie. Ainsi, au second acte de *Montano et Stéphanie* (1799): "Le théâtre représente un vaste vestibule gothique qui conduit à une chapelle; au fond est un rideau; il fait encore un peu obscur: c'est le moment du crépuscule"⁶.

Paysages

Les décors représentant des paysages subissent une évolution tout aussi sensible. Voici le cadre de *La Vieillesse d'Annette et Lubin* (1789): "Le théâtre représente dans le fond, un bois; à droite la chaumière de Lubin, auprès de laquelle se trouve la cabane qu'il construisait autrefois pour Annette. Le bailliage est en face"⁷. Le décor agreste symbolise la douceur et la pureté des mœurs paysannes. La cabane de branchages est là pour rappeler l'amour simple d'Annette et de Lubin; en face se dresse la maison du bailli qui tourmentera durant toute la pièce les deux vieillards, corrompu par l'ivresse du pouvoir et de l'argent.

A ce type de décor moralisateur, issu de Rousseau et de Restif de la Bretonne, succéderont des paysages non moins chargés d'idéologie, composés autour de l'arbre de la liberté.

Mais dès 1791 d'autres orientations se dessinent. *Paul et Virginie* de Faviers et Kreutzer nous transporte dans une île exotique: "Le site doit offrir une perspective sauvage, imposante et pittoresque; plusieurs bananiers sont éparés çà et là; un dattier couvert de fruits est au milieu du théâtre"⁸. Le même Faviers décrira ainsi en 1799 le décor d'*Elisca ou l'Habitante de Madagascar*: "Le bord de la mer dans le fond. Sur le côté à la droite du spectateur, est le portail de la pagode ou temple de Niang, surmonté de l'image de ce dieu. A la gauche du spectateur est la hutte d'Elisca, près d'elle une chaîne de rochers, une pierre couverte de mousse et feuillage, sert de fermeture à une grotte dans laquelle repose l'enfant d'Elisca. Le théâtre est obscur. L'action commence vers les trois quarts de la nuit. La scène est éclairée par quelques éclairs légers qui brillent par intervalles. Le ciel cependant reste calme et pur"⁹.

En 1791 encore, *Guillaume Tell* de Sedaine et Grétry nous offre un autre dépaysement: "Le Théâtre représente les montagnes de la Suisse, le lever de l'aurore; un petit pâtre, le fils de Guillaume Tell, est vu sur la pointe d'un rocher dans le

lointain. Il joue le Rhans des Vaches. On voit dans et entre les deux montagnes des Pâtres des Vaches qui passent"¹⁰. Au réalisme du décor, Grétry ajoutera dans son ouverture le pittoresque du timbre de trois cors des Alpes ("cornes de Vaches"). Ces paysages suisses se retrouveront dans *Lisbeth* de Favières et Grétry (1797).

A ces décors visant le réalisme et la couleur locale et annonçant les lieux du romantisme, ajoutons deux descriptions de jardins anglais, datées de 1799, et où la nature semble épouser les passions des personnages. Il s'agit du *Délire* de Reveroni-Saint-Cyr et Berton, mais surtout de *Fanny Morna ou l'Ecossaise* de Favières (toujours lui!) et Persuis: "Le Théâtre représente un jardin anglais, traversé par un canal: sur le côté, à droite du spectateur, est un bosquet, composé des arbres les plus sombres, tels qu'ifs, cyprès, saules pleureurs, sapins, etc. quelques peupliers, mais rares. Au milieu de ce bosquet est une statue de l'Amour qui pleure, élevée sur une grande pierre noire, sur laquelle est écrit en lettres d'or: *Il m'a trompée!* Tout le reste du jardin doit offrir un aspect frais, varié, dont l'ensemble, agréablement pittoresque, forme un contraste avec la partie mélancolique du bosquet: on y voit les bustes d'Ossian, d'Young et d'Hervey"¹¹. Nous voici bien loin de la chaumière de Lubin!

Si les œuvres lyriques inspirées par la Révolution n'eurent qu'une existence et qu'un rôle éphémères; si, sur le plan musical, le style des compositeurs ne subit pas de transformations radicales, l'étude des décors du Théâtre de l'Opéra-Comique durant cette période nous fait pressentir de profondes mutations dans le goût du public. Forteresses médiévales et souterrains terrifiants, montagnes escarpées et jardins empreints de mélancolie, rivages exotiques ou battus par la tempête, autant d'images nouvelles trahissant l'émergence d'une nouvelle sensibilité.

NOTES

¹ Voir Arthur POUGIN, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution de 1788 à 1801*, Paris, 1891.

² Cette pièce constitue la suite - sans musique - de l'opéra-comique de MARSOLLIER et DALAYRAC *Les Deux petits Savoyards*, créé la même année.

³ Voir Mona OZOUF, *La Fête révolutionnaire*, Paris, 1976, pp. 150-158.

⁴ MARSOLLIER, *La Maison isolée ou le Vieillard des Vosges*, Paris, 1797, p. 4. (livret).

⁵ MARSOLLIER, *Camille et le souterrain*, Paris, 1791, p. 25. (livret).

⁶ DEJAURE, *Montano et Stéphanie*, Paris, p. 12. (livret).

⁷ BERTIN D'ANTILLY, *La Vieillesse d'Annette et Lubin*, Paris, 1790, p. 1. (livret).

⁸ FAVIERES, *Paul et Virginie*, Paris, 1791, p. 10 (livret).

⁹ FAVIERES, *Elisca ou l'Habitante de Madagascar*, Paris, 1799, p. 11. (livret).

¹⁰ GRETRY, *Guillaume Tell*, Paris, Huet, s.d., p. 1. (partition d'orchestre).

¹¹ FAVIERES, *Fanny Morna ou l'Ecossaise*, Paris, 1799, p. 1. (livret).

**FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC,
COMPOSITEUR DRAMATIQUE**

**Orientations pour l'étude de ses opéras et musiques de scène
pour tragédies de *Sabinus* à *Athalie*.**

par

Dominique LAUVERNIER

Institut de Littérature française (Paris IV)

Depuis quarante ans, seules l'œuvre symphonique et l'œuvre révolutionnaire de François-Joseph Gossec ont réellement suscité l'intérêt des musicologues. Cependant, ce musicien a par exemple composé et fait représenter un certain nombre d'œuvres dramatiques dont les manuscrits demandent à être recensés et qui ne sont pas sans présenter quelque intérêt. Ce sont les musiques de scène d'*Electre* et d'*Athalie* qui nous ont conduit, dans le cadre de recherches sur la mise à la scène de la tragédie française, à examiner la production lyrique "sérieuse" de Gossec, en omettant les ballets et opéras comiques. Ainsi cet article n'exposera ni des conclusions ni une synthèse définitive, mais proposera aux musicologues et aux chefs d'ensembles lyriques des centres d'intérêt et des orientations de recherche¹.

Les fichiers de la Bibliothèque Nationale de Paris et du Conservatoire de Musique de Bruxelles, ainsi qu'une notice manuscrite de Gossec sur l'état de ses autographes², permettent d'établir un premier inventaire des partitions manuscrites. Le recours aux Archives des Menus Plaisirs déposées aux Archives Nationales et, pour les maquettes de costumes, à la Bibliothèque de l'Opéra, permettent de compléter les dossiers d'œuvre.

Gossec débute dans le domaine de l'opéra assez tardivement, à quarante ans. La première œuvre est la tragédie lyrique *Sabinus*, dont les nombreuses esquisses laissent deviner une certaine maturation, d'au moins deux années, alors que souvent un compositeur lyrique écrivait vite et sur commande pour un spectacle à la Cour³. *Sabinus* est répété dès 1772, exécuté dans une première version en 5 actes le 4 décembre 1773 sur la scène du Grand Théâtre de Versailles pour le mariage du Comte d'Artois, le futur Charles X, puis à l'Académie Royale de Musique à Paris le 22 février 1774, avec plusieurs représentations jusqu'à la clôture. Il s'agit d'une œuvre de prestige: à l'occasion d'un mariage fastueux à la Cour, sur la nouvelle et plus grande scène de France, avec d'énormes décors et une importante figuration, dans la lignée des représentations exceptionnelles de 1770 pour le mariage du Dauphin et Marie-Antoinette⁴. C'est également une œuvre patriotique exaltant le droit à

l'indépendance des peuples, dans la perspective politique des Lumières, sur un livret de Chabanon d'après une tragédie du même dramaturge. Sans être enthousiaste, l'accueil fut assez favorable, et le Théâtre de la Monnaie aurait même envisagé de monter l'opéra⁵. On reprocha la longueur des ballets et une certaine sévérité de style, sans galanteries ni grâces. La concurrence de Gluck au printemps de 1774 avec *Iphigénie en Aulide* porta sans doute un coup fatal à la carrière de l'œuvre, qui passe pour avoir introduit en France les trombones dans l'orchestre lyrique.

Mais le premier intérêt de *Sabinus*, aux yeux du musicologue et de l'historien des spectacles, est avant tout la richesse des sources qui nous ont été conservées. D'abord, fait exceptionnel à cette date, a été transmise l'énorme masse d'esquisses, brouillons autographes, en partie microfilmée seulement, peut-être un millier de pages en tout, sans compter le matériel pour l'Opéra. Selon Gossec, l'autographe au net a été perdu à la Révolution. La Société Française de Musicologie a tenté en 1937 et 1938 de reconstituer les deux versions, et cette bonne base de travail, restée manuscrite, mériterait d'être microfilmée. Autre document exceptionnel, au XVIII^e siècle, le Département des Imprimés conserve le livret imprimé annoté par le compositeur lui-même, du point de vue de la *régie* du spectacle. Sitôt l'écriture identifiée, nous en avons fait exécuter un microfilm de sécurité par les soins de la Bibliothèque Nationale. La Bibliothèque de l'Opéra conserve quatre maquettes de costumes du fonds Boquet pour les représentations de 1773 et 1774, dont deux sont reproduites dans le présent article pour la première fois. Enfin les Archives Nationales nous renseignent avec assez de précisions sur les décors, les effets spéciaux, les costumes, les copies de musique de la représentation à Versailles. Seules les maquettes des décors sont perdues. Au total, nous avons là une bonne documentation pour une œuvre formant une des rares transitions entre la tragédie à la française et l'opéra du début du XIX^e siècle.

De date inconnue dans l'état actuel de nos connaissances sont les quelques fragments de l'Opéra que Gossec appelle *Gustave Wasa*, "reçu à l'Opéra" et "inachevé"⁶. En tout cas il est sûr que le silence quant à la tragédie lyrique dura une dizaine d'années jusqu'au *Thésée* représenté à Paris en 1782. C'était une réécriture de l'opéra de Quinault et Lully, pour laquelle subsistent de nombreux manuscrits et copies; d'après Gossec, l'original aurait été volé⁷.

En 1782 également, Gossec compose pour les spectacles du Voyage de la Cour à Fontainebleau la musique de scène de la tragédie de Dubois de Rochefort, *Electre*. La tragédie comme sa musique de scène n'auront l'honneur que d'une unique représentation le 19 décembre; pourtant curieuse et somme toute nullement inférieure à la moyenne de la production tant tragique que lyrique qui s'offrait sur les théâtres de la Cour, elle est fort maltraitée par la *Correspondance* de Grimm, et doit en tout cas avoir été concurrencée à Paris par la tragédie lyrique *Electre* de Lemoyne. Cette partition est oubliée par Gossec dans sa *Notice* déjà citée. Cependant, l'authenticité ne fait aucun doute: la Bibliothèque de l'Opéra possède l'autographe, sans ouverture: le texte imprimé avec la distribution, nomme Gossec. Les Archives Nationales ne semblent pas

fournir de dossier de frais de mise à la scène spécifiques; mais le cas est fréquent. Un étudiant étranger, malgré les rapides mentions des biographes de Gossec qui entérinent la *Correspondance*, sans avoir lu la partition – d’ailleurs longtemps attribuée à Lemoyne à la Bibliothèque de l’Opéra –, fit microfilmer le manuscrit. De notre part, nous avons fait microfilmer le livret de la tragédie⁸. De *Nitocris* composé également pour Fontainebleau, nous n’avons identifié qu’une partition dans le fonds du Conservatoire de Bruxelles, que nous n’avons pas eu le loisir d’examiner. L’œuvre n’a pas été représentée⁹.

La plus connue des musiques de scène de Gossec est la partition d’*Athalie*, composée pour Fontainebleau toujours en 1785, puis reprise, légèrement remaniée, à Versailles en 1786¹⁰. La musique de scène de Moreau, révisée semble-t-il par Clérembault, était alors bien oubliée, celle de Baudron, réservée à la Comédie Française, et le “patchwork” de 1770 pour le Grand Théâtre de Versailles n’étaient plus au goût du jour. Les versions étrangères, sur le texte français, méconnues et réservées aux cours princières étrangères. Cette fois il y eut donc en France véritable création d’une partition spécifique. *Athalie* sera la seule œuvre lyrique de Gossec, en écartant ballets et opéras comiques toujours, à être reprise: en 1791, quand les Comédiens Français voudront s’imposer aux autres Théâtres de la capitale; en 1823, pour la Fête de Sa Majesté. Le *Serment* connaîtra, sous la “parodie” du *Serment Républicain*, un succès révolutionnaire, comme d’ailleurs d’autres serments d’opéras de l’Ancien Régime, tel celui d’*Ernelinde, Princesse de Norvège*. Nous avons, coupé en deux parties, le manuscrit autographe dans les Départements de la Musique et de l’Opéra; l’ouverture, si elle fut composée par Gossec lui-même, est introuvable. Subsistent dans différentes bibliothèques plusieurs conducteurs copiés et fragments de matériel, à dater. La Société Française de Musicologie, comme pour *Sabinus*, restitua les “deux versions” d’*Athalie*, et en fit des réductions pour piano. Les autographes et deux copies sont maintenant disponibles en microfilm. Les livrets avec le texte des chœurs pour 1785, 1786, 1791, sont conservés en plusieurs exemplaires; nous connaissons la distribution des acteurs et choristes, et quelques indications sur la figuration. Le dossier des Archives Nationales pour le Voyage de 1785 donne des renseignements limités sur les frais: impression des livrets, copies de musique, décor, éclairage, répétitions... et, avec les archives de la Comédie Française, sur les accessoires des costumes. Par contre la critique semble quasi inexistante jusqu’en 1791.

Ainsi s’achève la carrière dramatique de Gossec pour l’opéra et la musique de scène de tragédie, un parcours qui va du grand opéra de Cour à la manière des années 70 à une musique de scène pour le grand répertoire tragique de la Comédie Française. Aucune de ces partitions ne fut gravée, mais heureusement les manuscrits autographes, esquisses, matériels et copies sont pratiquement complets. Sauf pour *Athalie*, ces œuvres ne furent pas reprises; tout au plus des airs isolés connurent-ils le succès. Gossec n’eut pas le statut plus heureux de Gluck, Lemoyne ou Piccini par exemple. Par contre, Gossec apparaissait dans ces genres comme un compositeur tourné vers la Cour, puisque quatre œuvres sur six lui furent destinées.

Après avoir dressé l'inventaire des sources, nous pouvons tenter quelques synthèses.

Si l'on examine la thématique des livrets, quelques traits s'en dégagent; s'il n'y a pas de choix délibéré de Gossec, en tout cas peut-on supposer des affinités entre les thèmes des livrets et sa personnalité intime.

D'abord plusieurs œuvres mettent en valeur des thèmes nationalistes et relèvent d'une problématique politique.

Sabinus, dont nous donnons l'analyse détaillée en Appendice, conte la révolte de la Gaule contre le gouverneur romain tyrannique qui occupe le pays. Le livret évoque la nature de la Gaule, ses pasteurs, ses forêts de chênes, et souligne le rôle de la France dans l'Europe avec la révélation du règne de Charlemagne et l'intervention des corps de ballets représentant les nations européennes. On pourrait aussi y trouver des résonances cornéliennes et voltairiennes... Le finale ne déparerait pas un spectacle des années révolutionnaires:

SABINUS, EPPONINE.

Peuples vous n'avez plus de maître;
Avec l'astre du jour,
La gloire est de retour,
La liberté vient de renaître.

CHEUR.

Liberté, liberté,
Que ce cri répété
Brave de nos Tyrans la puissance inhumaine.
Liberté, liberté,
Que ce nom répété
Soit le signal des biens que ce jour nous ramène

Le sujet de *Gustave Wasa* relève d'une thématique semblable. Il s'agit de tirer encore un peuple de l'esclavage, et l'on sait quel impact plastique le Français Desprez donnera à l'opéra du même nom destiné à la Cour du Roi de Suède. Même *Athalie* met en scène, révèle un Roi légitime à un Peuple asservi. Les chœurs de Racine ont été abrégés, et des vers de J. B. Rousseau et de Corneille ajoutés: parmi eux figure le terme de "patrie"; à l'ouverture du quatrième acte, succède un chœur sur des paroles de J. B. Rousseau:

Dieu puissant, de nos ennemis
Confonds à jamais la furie;
Du calme que tu lui as promis
Fais jouir notre humble patrie.

Au finale d'*Electre*, le Peuple de Mycène est présent. D'ailleurs, dans *Sabinus*, *Electre*, *Athalie*, et peut-être *Gustave Wasa*, le finale optimiste tempère la noirceur et l'horreur de certaines scènes, et dépasse également la tradition du

mariage ou de l'apothéose clôturant nombre de tragédies lyriques à la française du siècle de Louis xv. Enfin, notons que ces œuvres sont porteuses d'une thématique *fondatrice* et/ou *restauratrices*, et qu'elles se tournent vers les origines de la civilisation européenne. Une étude des ballets et des opéras-comiques de Gossec montrerait aussi l'importance des thèmes de l'indépendance et du terroir natal (celui du compositeur!).

Le thème de la Nature sauvage, lié nous semble-t-il aux manifestations du Sacré, occupe aussi une place importante dans ces livrets, rejoignant là aussi le courant esthétique et philosophique qui mène des lumières au préromantisme. Malgré le finale obligé de *Sabinus*, la gloire traditionnelle tend à être supplantée par d'autres formes de manifestations divines. Dans toutes les œuvres interviennent oracles, prophéties (*Athalie*, *Sabinus*), spectres (*Electre*), "bruits" du Sacré (*Electre*, *Sabinus*). *Athalie* reste tributaire du texte de Racine, simplifié dans les chœurs; mais le premier chœur développe le dogme que le Dieu d'Israël est le Dieu de la Nature. Dans *Gustave Wasa*, les manifestations, s'il y en eut, nous demeurent inconnues, mais l'ambiance devait être proche de celle d'*Ernelinde, Princesse de Norvège*, de Philidor, dans la sauvage nature des pays scandinaves.

C'est surtout dans *Sabinus* que cette double thématique est la plus intéressante: nous retrouvons certes les lieux traditionnels de l'opéra: la Salle, la Place Publique, le Temple, le Désert, la Gloire, mais déjà modifiés. D'abord la Place Publique, espace du peuple gaulois, ouvre et clôture l'opéra, même si elle est métamorphosée, envahie par les nuées qui entourent l'apparition finale du Génie de la Gaule. Le Temple est "naturel", il s'agit d'un antre à côté du Grand Chêne mystérieux des Druides, fermé par une porte d'airain, en communication directe avec les forces telluriques - celles qui veillent sur le sol de la Gaule. La Forêt de chênes même est l'espace le plus imposant par sa plantation, occupant tout l'espace scénique du Grand Théâtre de Versailles, avec des arbres en relief isolés¹¹. Le livret exprime dès le changement de décor cette grandeur mystérieuse d'un *Urwelt* antérieur même aux Dieux:

EPPONINE

Voici cette forêt aux mortels redoutable,
Séjour antique et vénérable,
Par nos Druides habité,
Temple (a) que la Nature,
De sa main libre et pure
Fonda pour la Divinité;
Et qui toujours exempt d'outrages,
Et du temps même respecté,
En voyant s'écouler les âges,
Voit accroître Sa Majesté.
Ici de mon destin je vais être informée.

(a) Les Gaulois n'avaient point d'autre Temple.

Cette Divinité qui intervient dans l'opéra, loin d'avoir des attaches mythologiques rassurantes, comme l'*Olympe*, se caractérise par le flou de ses appellations: "Maître de la Nature, Génie de la Gaule, Arbitre des Combats, Dieu de la Patrie, Dieu des Gaulois, Dieux, Ciel..."; elle se manifeste par des bruits naturels, un songe, une vision, et deux interventions en gloire, comme si c'était seulement une forme visible d'une Puissance invisible, une manifestation recevable par les Humains de la Providence de l'Être Suprême. Quant aux scènes dans la Galerie souterraine des Tombeaux (encore le rapport chthonien avec le Sol ancestral), elles se situent dans la filiation de *Sémiramis*. Cependant, même si la décoration est encore partiellement traditionnelle, l'ambiance gothique, la fausse mort, l'existence souterraine laissent attendre un univers qui est déjà celui du roman noir, de l'opéra romantique, et qu'un peintre décorateur comme Desprez aurait remarquablement mis en scène, mieux que l'assez routinier Boquet.

Une seconde caractéristique de cet ensemble d'œuvres est l'écriture spécifiquement dramatique, théâtrale de Gossec.

D'abord, fait unique dans l'état actuel de nos connaissances ou des documents conservés, Gossec est un compositeur qui a une vue d'ensemble complète du spectacle. Il est en quelque sorte le metteur en scène, sans doute en collaboration avec le rédacteur du livret.

Premier détail: les Archives nous apprennent, dans le *Mémoire* de Charny, que "l'auteur doit choisir le type d'urne funéraire lui convenant" dans *Sabinus*! Détail de décoration normalement considéré comme ne relevant pas du domaine de l'écrivain au XVIII^e siècle; seul Voltaire en particulier intervenait dans la mise en scène; mais pour le type d'une urne!...

Ensuite, les partitions autographes comportent des notes de mise en scène de la main même de Gossec, par exemple pour *Sabinus* toujours, p. 306 du Ms 1429, Gossec traite le problème du déguisement de Sabinus.

Mais c'est surtout le livret de *Sabinus* imprimé et minutieusement annoté par Gossec qui est le plus étonnant pour l'époque¹². Il y précise tous les changements de costume, n'hésitant pas à décrire la couleur, le tissu, mentionnant l'accessoire, poignard, voile etc. à prendre en coulisses, ou à ôter, la provenance des costumes empruntés à un autre spectacle. Il est attentif au calage exact des actions, entrées, sorties, effets de machinerie sur les mesures de la partition, sait qu'il faut éventuellement reprendre un mouvement d'entracte pour laisser le temps aux acteurs de se changer. Il inscrit à l'avance le placement des figurants et choristes en coulisses ou derrière le décor qui va s'ouvrir, indique le numéro précis de plantation où ont lieu des jeux de scène importants, et n'oublie même pas de consigner une modification d'éclairage¹³. Visiblement, Gossec connaît les règles et problèmes d'une grande scène lyrique. Il est habitué de ce que nous appelons aujourd'hui le *plateau*. Quel autre compositeur assumant ces fonctions pouvons-nous citer dans l'histoire de la musique lyrique? Gossec participe du mouvement général européen qui vise à assurer la perfection de la mise à la scène. Il est l'équivalent, pour l'opéra, de

l'acteur tragique Lekain qui laissa le manuscrit inachevé d'un ouvrage fixant la mise en scène des tragédies.

Puisque ces documents révèlent chez Gossec une vision synthétique et globale de l'œuvre réalisée dans sa dimension scénique, l'on ne s'étonnera pas de ses efforts d'intégration des intermèdes et airs à la trame dramatique de ses opéras, de la musique de scène et des chœurs aux scènes des tragédies¹⁴. Sans renier la tradition de la tragédie lyrique à la française avec ses récitatifs dramatiques et ses intermèdes de ballets, sans s'écarter de la volonté du temps qui, en Europe, cherche à s'approcher de l'idéal mythique de la tragédie grecque, Gossec tente de concilier des tendances diverses encore confuses. De là un accueil assez mitigé à ses opéras et musiques de scène. Sans être aussi radical que Gluck et son émule français Lemoyne, il va dans le même sens. Pour *Sabinus*, un livret aux solides qualités dramatiques et idéologiques, à notre sens du moins, doit intégrer des ballets, spectacle de prestige à la Cour et goût français obligent. Gossec a une grande pratique de la musique de ballet d'ailleurs. Si ces ballets interrompent l'action, ils ne sont point des hors d'œuvre ou des spectacles en soi, comme les Prologues de bien des Tragédies lyriques. Au contraire, ils apportent aux protagonistes le poids favorable de la collectivité gauloise et européenne. Ils sont en quelque sorte le Chœur antique. Si l'on examine les entractes de la méconnue *Electre*, les chœurs et les pantomimes s'insèrent fort bien dans la théâtralité de l'œuvre, ne sont plus des suppléments comme le pensait De Rochefort dans sa Préface d'*Ulysse*; l'intervention orchestrale suivie d'un chœur à la fin d'un acte sert également d'introduction à l'acte suivant¹⁵. Dans *Athalie*, les chœurs sont réduits par rapport à ceux de Racine, des versions musicales du xviii^e siècle, et de Schultz en 1786. Mais cette œuvre comme *Electre* constitue une tentative de spectacle continu où la musique supprimerait toute discontinuité entre les unités dramatiques secondaires que forme chaque acte de la tragédie.

Enfin, sans proposer une analyse musicale des partitions qui dépasserait le cadre de cet article, il est possible de mettre en évidence certains aspects de l'écriture musicale chez Gossec.

Sabinus, dit-on, à la suite de Gossec lui-même, aurait introduit pour la première fois en France sur la scène lyrique les trombones. Ces instruments, selon l'esthétique imitative du xviii^e siècle, évoquent en général la manifestation du Sacré terrifiant: oracles, spectres, prophéties, sacrilèges... et interviennent en fait dans plusieurs ouvrages de Gossec. Dans les années 1775-1780, c'est un effet banal, qui passe de mode dans la dernière décennie du siècle; il figure dans l'*Orfeo* et l'*Alceste* de Gluck, dans *Idomeneo* et *Don Giovanni* de Mozart, dans beaucoup d'opéras français de cette période, comme le prouve le matériel conservé à la Bibliothèque de l'Opéra¹⁶.

Mais qui a la primeur de cet effet? En France, Gossec est sans doute le premier à recourir aux trombones dans sa *Messe des Morts*; selon lui, des trombones figuraient dans l'orchestre de La Pouplinière, mais cette assertion n'a toujours pas été prouvée. En Allemagne, issue de la tradition monteverdienne et de

l'utilisation religieuse des trombones, s'explique sans trop de difficultés la réapparition chez Gluck de ces instruments dans la pantomime *Don Juan* du 17 octobre 1761, dans l'*Orfeo*, dans l'*Alceste*. Enfin, le trombone, comme d'autres instruments à vent, n'était pas ignoré des Loges maçonniques; or la plupart des musiciens en cette fin du XVIII^e siècle fréquentèrent les Loges... En tout cas Gossec était sans doute très au fait de l'évolution musicale ailleurs en Europe, et comme les trombones lui semblaient en accord avec sa sensibilité, il n'hésita pas à en faire usage dans *Sabinus*: ils figurent bel et bien dans l'autographe de la Bibliothèque de l'Opéra, pendant le Chœur de la Scène première du Second Acte, pendant l'ordre de détruire les Forêts au même Acte à la Scène finale. Seulement, les autographes dont nous disposons pour cet opéra sont difficilement datables — et l'on sait que Gossec remania cette œuvre en vue de reprises. Nous n'avons pas trouvé trace de trombones à Versailles le 4 décembre 1773, et seule l'utilisation de trombones pour Gluck au printemps 1774 serait attestée. Gossec écrit:

"En 1771, M. Gossec fit répéter son opéra de *Sabinus* en cinq actes au théâtre de l'Académie royale de Musique. En 1773, cet ouvrage fut représenté sur le grand théâtre de la Cour, à Versailles, pour le mariage du Comte d'Artois, et de suite sur le théâtre de l'Opéra à Paris: ce fut pour la première fois qu'on entendit à ce théâtre les trombones, et pour la seconde fois les clarinettes réunies aux cors et trompettes. Mais comme il n'existait alors à l'Opéra qu'une grande trompette de cavalerie, sonnée par un homme qui n'était pas musicien, il fallut, pour l'exécution de *Sabinus*, faire fabriquer des trompettes dans différents tons, et, pour en sonner, appeler deux musiciens allemands (les deux frères Braun). Les mêmes embouchaient aussi les trombones, avec le transylvain Lowitz. Pour les clarinettes, on appela Ernest et Scharf allemands. Tous ces nouveaux musiciens demeurèrent attachés à l'Opéra."

Mais nous savons aussi que les souvenirs de Gossec ne sont pas toujours fiables, comme le prouve l'erreur de date sur la première page de l'autographe d'*Athalie*. Il est sûr par contre qu'il utilise cet instrument, d'usage alors banalisé, nous l'avons vu, dans *Athalie* et dans *Electre*. Parallèlement, nous trouvons le trombone dans le matériel, et non l'autographe, d'*Ernelinde*, dans les versions parisiennes d'*Orphée* et d'*Alceste*; par contre ils n'existent pas dans l'ouvrage de transition *Polixène*. Ainsi, quelles que soient les conclusions qu'apportera un jour une enquête exhaustive à cette confuse histoire de la composition des ensembles instrumentaux en France, nous pouvons affirmer que Gossec se situe incontestablement dans le groupe des rénovateurs de l'orchestration théâtrale.

L'aspect le plus intéressant et le plus moderne de l'écriture de Gossec est la spatialisation des ensembles et la caractérisation des personnages par des groupes instrumentaux spécifiques.

Certes, la spatialisation est de plus en plus fréquente à la fin du XVIII^e siècle avec l'assouplissement du jeu des acteurs, de la figuration, des chœurs, et la progression du ballet d'action tel que le conçoit Noverre. Nous trouvons aussi des effets de théâtralité dans le chœur derrière le rideau de fond pendant l'oracle pour *Alceste* italienne, dans le chœur des Enfers, dans le chœur du

Peuple à l'Acte Second du même opéra... Mais chez Gossec, on trouve des effets originaux de mise en espace en dehors de son œuvre lyrique: la *Messe des Morts* requiert plusieurs orchestres; la *Nativité* place un chœur de Séraphins invisible au-dessus de la coupole de la Chapelle des Tuileries. Même l'*Athalie* de 1770, sur le grand Théâtre de Versailles, recherchait une certaine spatialisation, puisque les figurants, peut-être des chœurs, paraissaient au finale sur une galerie praticable dans la coupole fermant le décor, pour acclamer le Roi Joas. Dans ces années, on revient au "théâtre dans le théâtre" baroque, dans une perspective plus politique où le Peuple est spectateur: pour les opéras du cycle de 1770, on projeta des décorations en "cirque" à l'antique.

Aussi *Athalie* pouvait-elle se prêter aux effets de spatialisation chers à Gossec. Prenons comme exemple le Premier Hymne de l'Acte Second¹⁷: les trombones sont dans la fosse avec les alti et les basses, le chœur de jeunes filles chante sur le "théâtre", le chœur de Lévites derrière le "théâtre", c'est-à-dire le rideau de fond.

Douze ans plus tôt, *Sabinus* présentait déjà des tentatives de mise en espace sonore, minutieusement notées dans les autographes, et appréciées semble-t-il de la critique. A l'Acte Quatrième, Scène Troisième de la première version, à Versailles, le chœur et l'actrice (nous dirions aujourd'hui cantatrice) sont placés derrière la ferme pour le Tableau des Tombeaux souterrains. Imités peut-être de la voix de Charon peinte par les trombones dans *Alceste* sont les "bruits" pendant le sacrifice, réalisés sans doute avec un petit orchestre isolé derrière le rideau. Cet effet banal au XVIII^e siècle pour les fanfares et marches militaires, les musiques pastorales et peut-être les gloires de Rameau, comme dans *Castor et Pollux*, se lie ici à la thématique de la Nature et du Sacré chthonien que nous avons analysée plus haut.

Les inventions les plus étonnantes de Gossec que nous ayons recensées se trouvent dans la partition d'*Electre*¹⁸. Au Troisième Entracte, la Voix du Spectre d'Agamemnon s'exprime instrumentalement grâce aux appels *piano/forte* des cors et des bassons "dans le Tombeau", c'est-à-dire derrière le rideau ou le chassiss peignant en trompe-l'œil ce tombeau, en incertitude harmonique entre le do mineur et le mi bémol majeur. Le dialogue parlé qui suit est brisé brutalement à la mesure 13 par un *forte* de tout l'orchestre (cordes et trois trombones), accords de si bémol $\sqrt{\text{bémol}}$ évoluant vers mi bémol $\sqrt{\text{bémol}}$ piano. Une reprise des mêmes accords conduit à la mesure 31 où reviennent les cors et les bassons. A la mesure 43, les trombones soulignent les modulations vers ut mineur et reprennent l'accord du Premier Entracte mesure 38. La mesure 46 fait réintervenir la Voix avec les cors et les bassons, et vers la fin se font entendre les accords de 7^{bémol} diminuée avec trombones: mesure 54 et suivantes 7^{bémol} diminuée du vi^{bémol} degré en ut mineur, mesure 60 7^{bémol} diminuée sur le iv^{bémol} degré altéré, en mi bémol majeur. L'entracte s'achève *pp* sur l'entrée de Titané en un dernier appel des cors et bassons.

On trouve dans la partition d'*Electre*, d'autres curiosités: le chœur du Second Entracte en ut majeur n'a pas d'accompagnement orchestral, le chœur du Premier Entracte: "Puissant Dieu, prends pitié" en sol majeur, chœur de

femmes accompagné par les flûtes, violons, alti et basses, est la "parodie" de la pantomime d'*Alceste* Acte Premier, p. 89-90 et 118-120 de l'édition G. Croll des *Œuvres Complètes* de Gluck. Ce qui prouve l'intérêt de Gossec pour l'univers de son rival, alors en perte de popularité. On sait d'ailleurs que Gossec fut obligé de collaborer avec Gluck pour certaines parties des opéras montés à Paris, des ballets d'*Alceste* et *Iphigénie en Tauride* par exemple. Enfin, chez Gossec, le coloris orchestral est varié, par exemple au dernier entracte en sol mineur, les flûtes, clarinettes, violons, alti, basses et bassons accompagnent le chœur de jeunes filles.

L'expérience la plus originale, à notre avis, est le Second Entracte d'*Electre*, où la spatialisation dépasse tout ce qu'avait fait Gluck, y compris l'Acte Premier d'*Alceste*. L'orchestre se divise en trois groupes: derrière le "théâtre", du côté de Clytemnestre triomphante, les clarinettes, trompettes et cors; du côté d'*Electre*, derrière le "théâtre" également, les flûtes et hautbois. Dans la fosse restent les cordes: violons, alti, basses. Les sentiments respectifs des personnages se peignent, comme émanant de leurs corps, dans des coloris instrumentaux et des thèmes, des leitmotive différenciés qui dialoguent et se superposent même. Si De Rochefort avait suggéré, imaginé des effets¹⁹, à Gossec revient l'honneur d'avoir trouvé la partition spatiale et l'orchestration. Aux mesures 13-14 de cet Entracte, ainsi qu'aux mesures 16-17 intervient un accord "gémissement d'*Electre*" de 7^e diminuée du v^{me} degré sur la tonique, sol, accord appoggiature de l'accord du 1^{er} degré, en résolution normale mesures 15 et 18. A la mesure 38, intervient le même accord en ton principal d'ut; l'accord des mesures 13-14 se répète *piano* mesures 42-43. Il ne s'agit certes pas d'un passage digne de l'appellation de chef-d'œuvre, mais qui mérite pourtant d'être connu. Il ne faudrait pas non plus l'isoler de la production contemporaine, car des enquêtes minutieuses révéleraient sans doute des surprises. Ainsi Lekain prévoit-il dans ses notes manuscrites pour la mise à la scène de *Sémiramis*, notes antérieures à sa mort en 1775, des effets semblables à ceux de Gossec pour la Voix du Spectre de Ninus, effets qui n'en sont probablement restés qu'à l'état de "programme"²⁰. L'œuvre de Gossec a le mérite d'avoir été exécutée.

Au terme d'une première enquête comme celle-ci apparaissent mieux, pensons-nous, les axes qui devraient orienter les recherches ultérieures.

Un travail interne sur l'œuvre s'impose d'abord:

La documentation est à compléter sur le plan de la bibliographie exhaustive des manuscrits et de la critique.

D'après les diverses sources, l'orchestration, l'instrumentation de Gossec demandent une étude précise.

Il conviendrait par ailleurs de s'intéresser à sa conception dramatique: espaces, thèmes, structures, rythmes temporels, bref, conception de l'action théâtrale lyrique, avec place respective des ballets, ouvertures et intermèdes orchestraux, récitatifs et airs, chœurs enfin.

A ce stade, une comparaison avec les autres œuvres serait fructueuse, œuvres tant religieuses que dramatiques (c'est-à-dire les opéras comiques et ballets), orchestrales, républicaines, et lire attentivement ses textes théoriques.

Enfin, à partir des différentes sources autographes, Gossec est un cas exceptionnel pour l'étude du mécanisme d'écriture d'une œuvre théâtrale.

Parallèlement un travail externe à l'œuvre permettrait des confrontations enrichissantes pour situer à sa juste place Gossec dans l'évolution musicale: voir la thématique du théâtre parlé historique, voir l'influence de Gluck en Europe, étudier des genres comme le mélodrame, la pantomime, le ballet d'action, la cantate scénique...; comparer avec le théâtre lyrique de Lemoyne par exemple: tels pourraient être les secteurs de ces enquêtes.

Enfin ce répertoire, comme celui de Lemoyne d'ailleurs, mérite au moins que soit poursuivi le travail entamé il y a plus d'un demi-siècle par la S.F.M. sur la lecture et la transcription des partitions. Pourquoi ne pas oser l'exécution même partielle dans un premier temps de ces œuvres? Ainsi un lieu privilégié attend-il la reprise d'*Athalie*, de *Sabinus*: le Grand Théâtre de Versailles pour lequel une remise en valeur a été décidée. Nous avons la partition; si les décors sont perdus, nous avons des maquettes de lieux analogues réalisées par les mêmes ateliers des Menus qui permettraient une restitution dans des conditions d'espace, de plastique, d'effectifs, d'acoustique proches de l'original. En fait, l'œuvre dramatique de Gossec peut se prêter aussi bien à une reprise "archéologique" sur les théâtres historiques du XVIII^e siècle qu'à une lecture scénographique plus moderne et distanciée, montrant ses aspects implicitement pré-romantiques et néo-classiques à la fois.

Nous sommes tout prêt à œuvrer en ce sens. Puisse cet article convaincre de l'intérêt d'une résurrection des opéras et musiques de scène de Gossec.

NOTES

¹ Aucune bibliographie complète de Gossec n'existe à ce jour; tâche qui exige un travail de recherche spécifique et assez urgent.

Voici quelques titres utiles :

F. HELLOUIN, *Gossec et la musique française à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1903.

G. CUCUEL, *La Pouplinière et la musique du XVIII^e siècle...*, Paris, 1913.

L. DUFRANE, *Gossec, sa vie, ses oeuvres*, Bruxelles-Paris, 1927.

A. GASTOUE, "Gossec et Gluck à l'Opéra de Paris", *Revue Française de Musicologie*, Paris, mai 1935.

J.G. PROD'HOMME, "F.J. Gossec", *Euterpe*, n° 8, Sept. 1949, p.3-113; contient une bibliographie.

² BN Dpt Musique Ms1444 au verso d'un folio. Gossec y écrit ces lignes révélatrices d'une personnalité complexe : *Je m'accuse de négligence et d'imprévoyance de n'avoir pas toujours retiré ces ouvrages des mains des copistes au fur et à mesure qu'ils étaient exécutés.*

³ Bibliographie de *Sabinus* :

BN Opéra Rés A228, ms autographe; Matériel Mat 18/235

BN Musique ms1429, autographe, microfilmé.

SFM 17 et 17 bis, restitutions Gastoué

Divers extraits (air d'Epponine en particulier, bibliographie à faire)

BN Imprimés Yf787, livret avec indications autographes de mise en scène

Archives Nationales, Paris : O¹ * 3256 : *Relation...du Mariage du Comte d'Artois*
p. 135, 145, 147, 223

O¹ 3039 n° 231 (pluie de feu), 239 (copie de musique),
n° 282 (accessoires), 283 (décorations, p. 58 ss.)

O¹ 3120 n° 248 (chaussures), n° 254 (coiffures)

O¹ * 3246 *Inventaire de la Bibl. de musique des Menus*
p. 90

O¹ * 3456 *Inventaire par Paris des Décorations du Grand Théâtre de Versailles* p. 7, 9, 23, 66, 85, 88, 91, 99, 106, 109, 113, 116-119, 124 et *passim*
pour les décors empruntés à d'autres oeuvres

AJ13/58 Matériaux n°9M

BN Opéra D216/VII n)44-45 et D216/IX p.11-12 : maquettes de costumes.

Voir en appendice le dossier critique.

Les ouvrages cités en bibl. générale, en particulier Prod'homme, p. 59ss.

⁴ Nous avons en préparation un article sur *La représentation d'Athalie avec tout son spectacle au Grand Théâtre du Palais de Versailles le 23 mai 1770 pour le mariage du Dauphin.*

⁵ Voir le dossier critique reproduit en Appendice I.

⁶ Bibliographie de *Gustave Wasa* :

BN Opéra Rés 96, ms autographe d'esquisses

Bib Cons Bruxelles W 31 110, *Overtura* autographe incomplète d'une oeuvre non identifiée.

⁷ Bibliographie de *Thésée* :

Bib Cons Bruxelles J 1605, autographe

Divers ms à BN Musique, à recenser

Voir les ouvrages en bibl. générale

⁸ Bibliographie d' *Electre* :

BN Opéra Rés 162, ms autographe

Bib Cons Bruxelles W 3111 *Overtura* incomplète d'une oeuvre non identifiée

Editions d'*Ulysse*, 1780, d'*Electre*, 1782

Correspondance littéraire de Grimm, XIII, p. 247

Archives Nationales AJ 13/58 : *Inventaire des Décorations du Parc de Versailles, tombeau d'Agamemnon d'Electre, du Petit Théâtre.* (pour cette tragédie?)

⁹ Bibliographie de *Nitocris* :

Bib Cons Bruxelles J31 101, autographe

X31 134 *Overtura* autographe incomplète, oeuvre non identifiée

Quelques mentions dans les ouvrages de la bibl. générale.

¹⁰ Bibliographie d'*Athalie* :

BN Musique Ms 1459 Actes I - III

Ms 1477 1er Hymne

BN Opéra Ms Rés 92 Actes IV - V

}

Ms autographe, microfilmé

- Frgts 13 n° 3 carton I "1er dessus, fragment autographe"
 4388 "Athalie, Marche religieuse"
 BN Musique Rés F 1125 Copie conducteur, "1ère version" } microfilmées
 L 4163 copie conducteur, XIXème siècle }
 Archives de la Comédie Française 6 P1/19 - conducteur autre
 BN Opéra Recueil d'airs de ballets 63/3 N° 5 "Pour Athalie, Pas de deux" - Partition douteuse
 Bib Cons Bruxelles J 1606 : Intermèdes d'Athalie
 W 31111 *Overture*, autographe incomplet, oeuvre non identifiée
 BN Musique SFM 1/1 bis, 2/2 bis, restitutions manuscrites par Gastoué
 Archives Nationales 013070 N° 586 (distribution), 596 (copie musique), 603 (déplacements d'instruments pour la répét. du 30 octobre 1785), 639 (perruques), 645 (souliers), 646 (journées de tailleurs), 663 (décors p. 6 : l'Arche d'Alliance, le Trône), 647 (impression du livret), 674 (luminaire des 26 oct., 1 et 2 nov 1785)
 Registre des Feux aux Archives de la Comédie Française pour le 3 nov 1785: "2h 14 mn en comptant l'ouverture de 4 mn"
 Livrets des Intermèdes, cotes par exple : 1785 : BN Musique ThB 2373
 1786 : BN Musique ThB 4630-4631
 BN Opéra Livret 512
 1791 : BN Imprimés 8° Yth 9060

Dossier critique en Appendice à cet article

Quelques pages dans la bibl. générale

Nous rappelons que ces bibliographies partielles dans les différentes Notes ci-dessus ne sont que sélectives.

¹¹ Nous pouvons reconstituer très précisément la "plantation" des différents décors à Versailles, puisque Mémoires et Inventaires sont conservés et que nous avons des plans de la scène immense du Grand Théâtre : 28m de profondeur, 14m d'ouverture de cadre de scène entre colonnes, 20m35 à 23m50 de largeur au delà du cadre pour les décorations, 32m70 de large avec les dégagements latéraux; 13 numéros de plantation pour les chassis et fermes. Le fond du théâtre recevait des toiles de 60 pieds (20m environ) sur 50 de hauteur (plus de 16m de hauteur). Sur toutes ces questions, voir notre étude à paraître sur l'*Athalie* de 1770.

Des données détaillées conservées pour *Sabinus*, nous dégageons la synthèse suivante:

Le Premier Acte reprend, par économie, la Place Publique de *La Reine de Golconde* (1771), en ajoutant des éléments de maisons "gothiques".

Le Second Acte utilise la Forêt de Chênes de Dodone pour *Issé* (1773), sur toute la profondeur du "théâtre": le "plafond" du N°13 a 60 pieds de large sur 42 de haut (20m sur 14 environ)... mais peut-être ce plafond surmontait-il le rideau de fond lui-même? Cette Forêt a été complétée par la Grotte avec porte d'airain, un autre Autel rustique de pierres en ronde-bosse et 18 grands arbres de 22 pieds de haut (8 m) en osier et feuillages de toile, c'est-à-dire des éléments de décor en "relief".

Le Troisième Acte utilise d'abord le peu profond Désert d'*Isménor* (1773) avec un nouveau fond, et derrière le Palais de Jupiter dans *Castor* (1770) pour l'apparition de Charlemagne, palais dans le goût antique. Le Trône est refait.

Le Quatrième Acte reprend d'abord le Salon vert ionique des Comédies peu profond, puis la décoration nouvelle de l'Extérieur du Palais de *Sabinus* jusqu'au N°8 : un château gothique avec murs fuyants, créneaux, tours et croisées grillées. Des parties des chassis se démolissent en moellons et la Tour paraît incendiée par effet de transparences à la fin de l'Acte.

Le Cinquième Acte comporte d'abord un décor de "plan circulaire" gothique figurant, derrière une arche de roc, des voûtes et piliers gothiques peints en "pierre" et bleu

azur à étoiles d'or. Des tombeaux de style antique varié en marbre blanc, en porphyre, granit, marbre brèche violette, marbre jaune de Sienne portant des médaillons, guirlandes, figures et trophées de marbre ou de bronze or et vert, sont peints en trompe-l'oeil. Cette décoration s'arrête au N°5, au premier tiers de la profondeur du "théâtre".

Puis c'est la Place Publique de *Tancrede* (1770) et enfin la Gloire de *Persée* (1770 également) dont on a refait les Nuées et le Trône.

D'après AJ 13/58, nous avons la description d'un Rideau de Place Publique antique de *Sabinus*, de 50 pieds de large, conservé et entretenu au moins jusqu'en l'An 10.

Quant aux Accessoires, nous en avons quelques idées par le carton O¹ 3039, N° 282; à noter surtout trois "Urnes Sépulchrales" différentes "pour choisir celles qui seront décidées par l'Auteur."

Il y eut 182 costumes neufs de confectionnés et 496 de "réparés" pour *Sabinus*, ouvrage du cycle de 1773 qui exigea en ce domaine le plus de frais. Nous pouvons reconstituer une partie des costumes d'après les maquettes de l'Atelier de Boquet (voir le cahier iconographique du présent article), les indications de Gossec sur le livret (voir également les planches du cahier), les Mémoires de frais des Coiffeurs et Cordonniers. Aucun pittoresque particulier, des coiffures à l'antique (selon la conception du temps que l'on se faisait de l'antique), avec bouquets de plumes, des souliers de type varié : chair, roses, noirs, rouges, verts, bleus, cerise, argent etc. Seuls quelques accessoires comme les guirlandes de chêne ou les étoffes écossaises caractérisent des contextes historiques très précis. De toute manière, beaucoup d'éléments furent empruntés à *Isménor*, un Opéra du même cycle, comme le prouvent le livret annoté et le dossier des Archives.

Les frais totaux sont impossibles à évaluer, les comptes étant le plus souvent généraux pour un cycle à la Cour. Voici des montants d'après quelques pièces des Archives :

Décorations	21 954 livres
Accessoires par Charny	1 083 "
Coiffures	1 612 "
Souliers	616 "
Pluie de feu	102 "
Copie de musique	3 739 "

Ces mêmes pièces permettent aussi de reconstituer, souvent partiellement, la distribution. Le nombre de participants est trop élevé pour que nous le reproduisions ici. Il aura fallu de juin à décembre 1773, 9 répétitions pour monter *Sabinus*, dont les 4 dernières à Versailles. (O¹ 3256, p. 135 et 223).

¹² BN Imprimés Yf 787, dont nous reproduisons quelques pages exemplaires dans le cahier iconographique joint à cet article.

¹³ Voici quelques citations extraites des pages non photographiées P. 22 : *Les choeurs en s'avançant. (Le choeur) en action.* P. 20 : *Le grand Druides et sa suite entrent sur 6 mesures de prélude par le fond du théâtre. Sur 20 mesures de marche lente les Druides vont à l'autel en cérémonie.* P. 25 : *choeurs en attitude de suppliants vers Mucien.* P. 26 : *Messieurs des choeurs vont prendre les habits des nobles d'Isménor. Toutes les demoiselles idem.* P. 31 : *préparer la trappe pour faire sortir le Génie et l'ouvrir pendant le duo.* P. 48 : *Epponine et Faustine couvrent leurs habits d'un voile de deuil; il faut un poignard à Epponine.* P. 49 : *Faire placer les demoiselles des choeurs dans le fond du théâtre et toutes du même côté avec Epponine.* Nuit. P. 51 : *Choeur éloigné des femmes derrière le théâtre.* P. 58 : *14 mesures de symphonie lente pour faire descendre la gloire.*

¹⁴ Sur le problème très particulier du rôle de la musique de scène et des choeurs dans une tragédie au XVIIIème siècle, voir notre article sur ce thème au Colloque consacré aux manuscrits de musiciens, Paris, Université Paris VIII, 12 décembre 1989.

¹⁵ Voir en Appendice le dossier consacré à ces tragédies.

¹⁶ Sur le problème des trombones à l'Opéra, voir Cucuel p. 34-35. Nous avons consulté le matériel d'un assez grand nombre d'opéras dans le fichier spécial à la Bibliothèque de l'Opéra.

¹⁷ Le manuscrit autographe est le N° 1447, BN Musique.

¹⁸ Réserve Opéra 162; deux entractes sont reproduits dans le cahier iconographique N° IV 1 et 2.

¹⁹ Voir le dossier consacré à ces deux tragédies d'*Ulysse* et d'*Electre* en Appendice.

²⁰ Dans son ouvrage consacré au Mélodrame musical, de 1955, J. Van der Veen signale le mélodrame *Lampédo* de l'Abbé Vogler représenté à Darmstadt en 1779, où l'orchestration divise en deux ensembles sonores les deux groupes antagonistes des Amazones et des Scythes, oeuvre où figurent aussi des leitmotive pour les différents états d'âme des personnages. Dans le mélodrame *Electre* de Chr. Cannabich, Darmstadt 1781, la clarinette joue un rôle important.

APPENDICE 1: DOSSIER DE SABINUS

Journal de musique par une société d'amateurs, 1777, p. 63 :

(Versailles - 4 décembre 1773) - Le Duc de Gloucester et la Duchesse de Würtemberg-Stutgard ont assisté à cette représentation. La musique de cet opéra a fait honneur à M. Gossec. La partie instrumentale surtout a été applaudie; il y a des bruits de guerre d'un grand effet et de beaux airs de ballets, mais on aurait désiré un peu plus de vérité dans le récitatif, et plus de chant dans les airs.

Journal du Duc de Croÿ, p. 56 :

(Versailles - 4 décembre 1773) - J'allai voir le beau et triste opéra de *Sabinus*, ne pouvant surtout me lasser d'admirer la salle.

Journal de Papillon de La Ferté p. 349, dimanche 27 juin 1773 :

Nous avons eu, ces jours-ci, répétition, à l'Hôtel des Menus, de l'opéra de *Sabinus* de MM. Chabanon et Gossec.

Correspondance littéraire de Grimm, février 1774, p. 52 ss. :

L'Académie royale de musique a donné, le mardi 22 février, la première représentation de *Sabinus*, tragédie lyrique en quatre actes, qui avait été représentée à Versailles pour les fêtes de la cour, le 4 décembre 1773. Le poème est de M. de Chabanon, la musique de M. Gossec, connu surtout par la composition d'une superbe messe des morts. Cet opéra n'a pas eu plus de succès à la ville qu'à la cour; on ne s'est pas même aperçu de l'attention que les auteurs ont eue de le réduire en quatre actes après l'avoir donné d'abord en cinq; ce qui a fait dire à mademoiselle Arnaud *que le public était un ingrat de s'ennuyer quand on se mettait en quatre pour lui plaire*. Si la pointe n'est pas fort ingénieuse, elle rend du moins avec assez de vérité l'impression la plus générale que l'ouvrage ait faite. On y voit partout des efforts pénibles et recherchés, sans qu'il en résulte aucune beauté naturelle et touchante. Il semble que le poète et le musicien se soient réunis pour vous prouver que vous deviez avoir du plaisir. Or, c'est la chose du monde qui se prouve le moins.

Je crois entendre l'un et l'autre se plaindre au public. Mais, Messieurs, que voulez-vous enfin? - Un spectacle varié. - Pourrait-il l'être davantage? Des palais, des forêts, des tombeaux, des bergeries, des combats, de l'orage, des bruits souterrains, des songes, des génies, des apparitions! n'y a-t-il pas de tout? - Il est vrai. - La musique n'est-elle pas coupée par des ariettes, par des duo, par des choeurs, par des récitatifs obligés? N'y a-t-il pas plusieurs morceaux de la plus belle et de la plus grande harmonie? - Enfin, vous aimez les ballets : eh bien! Messieurs, dans quel opéra en trouverez-vous davantage? Dans quel opéra en avez-vous de plus longs? - De plus longs, il est vrai; cependant l'on bâille. - Et pourquoi? - C'est que, quelque variées que soient les situations du poème, il n'y en a pas une qui soit à sa place, qui soit amenée naturellement; que, dans l'ensemble de l'ouvrage, il n'y a ni conduite, ni intérêt, ni chaleur, ni même de ce qu'on trouve à peu près partout, de l'esprit et de la facilité; c'est que, quelque savante que soit la musique de M. Gossec, on n'y trouve ni grâce ni génie, pas un air saillant, pas un trait heureux; jamais on n'a vu autant de ballets et moins d'airs de danse. Si Floquet ne compose pas avec autant de force, avec autant d'art, il a des idées de chant bien plus fraîches, bien plus agréables, plus piquantes; l'un rappelle une beauté triste et froide qu'on admire sans goût et sans plaisir; l'autre, une jeune nymphe qui plaît malgré l'irrégularité de ses traits, qui plaît sans presque y songer, et parce que la nature l'a voulu ainsi.

Mercur de France, janvier 1774, p. 184-185 :

(résumé de la version en cinq actes représentée le 4 décembre.)

Cette tragédie doit être réduite à quatre actes, et donnée incessamment à Paris sur le théâtre de l'Opéra. Nous parlerons alors avec plus de détails de ses beautés et de ses succès.

Mercur de France, mars 1774, p. 153-154 :

L'Académie royale de Musique a donné le mardi 22 février la première représentation de *Sabinus*, tragédie lyrique réduite à quatre actes, poème de M. de Chabanon, musique de M. Gossec.

Nous donnerons, dans le *Mercur* prochain, plus de détails sur cet opéra. Tout ce que nous pouvons dire en ce moment d'après une répétition, c'est que le poème a de l'intérêt; la musique, de l'effet et de l'expression; le spectacle, de la variété et de la magnificence. Les ballets, composés par MM. Vestris, Gardel et d'Auberval, et exécutés par les premiers talents que l'émulation et le zèle ont rapprochés et réunis, sont le plus grand plaisir. Le jeune Vestris étonne et enchante par la force et la perfection de la danse. On doit le même éloge à Mlle d'Orival et à M. Gardel le jeune. MM. Vestris, Gardel et d'Auberval, Mlles Heinel, Guimard, Pessin, Asselin, ensemble et séparément, enlèvent tous les suffrages. Les principaux rôles sont très bien remplis par M. et Mde l'Arrivée, par MM. Gelin et Durand.

Mercur de France, avril 1774, p. 159 ss :

(...) Cette tragédie, qui était d'abord en cinq actes, a été réduite à quatre. On a retranché dans le troisième ce qui était relatif à l'objet des fêtes de la Cour; et le 4^e et le 5^e actes sont fondus ensemble et n'en font plus qu'un. On a supprimé la pluie de feu, l'embrassement du palais, l'urne, l'inscription funéraire et d'autres machines qui ne servaient qu'à compliquer l'action et à retarder le dénouement.

Les personnages principaux sont

Sabinus, Prince Gaulois, petit-fils de Jules César.

Eponine, Princesse Gauloise.

Mucien, Romain, Gouverneur de la Gaule.

Le Grand Druide.

Le Génie de la Gaule, etc.

Le théâtre représente une place publique.

ACTE I. Sabinus se félicite de voir enfin le jour qui doit unir ses destins à ceux d'Eponine; mais il aspire aussi à la gloire d'affranchir son pays du joug des Romains. Il se rappelle un songe effrayant dans lequel le Dieu tutélaire des Gaulois lui a apparu pâle et défiguré; il s'est lui-même senti entraîné dans l'horreur des cahots. (...).

Le Peuple s'empresse de fêter Sabinus qu'Eponine présente aux Gaulois. L'allégresse publique est troublée par un ordre de Mucien, qui défend que l'hymen s'accomplisse. Eponine, malgré les menaces du Gouverneur Romain, ose déclarer Sabinus son époux. Le Peuple, partageant l'enthousiasme de ces amants, choisit Sabinus pour son maître, et se prépare à venger son injure. Le ballet qui termine cet acte offre l'image des Guerriers qui s'échappent des bras de l'Amour pour voler à la gloire des armes.

ACTE II. *Le théâtre représente la forêt sacrée et le sanctuaire des Druides.* Eponine vient dans le temple des Druides consulter l'Oracle. Des Bergers, que la guerre a épouvantés, cherchent un asile dans la forêt. Ils s'efforcent de calmer par leurs jeux la douleur d'Eponine. Arrivent les Druides, épouvantés des présages sinistres qu'ils ont vus dans l'air; le grand Druide, ayant le gui de chêne à la main, frappe la porte de l'autre mystérieux, où il s'enfonce. Un bruit souterrain se fait entendre; le Druide sort échevelé, annonce la colère des Dieux et l'arrivée des Romains vainqueurs. Mucien

furieux fait arrêter Eponine; ses soldats ravagent la forêt sacrée; ils détruisent le temple des Druides, et ne sont pas arrêtés par les clameurs et les prières des Gaulois.

ACTE III. Sabinus, retiré dans une solitude affreuse, déplore sa honte et ses malheurs. Il apprend le danger d'Eponine, et veut tout tenter pour la défendre. Le Génie de la Gaule l'arrête, se déclare son protecteur et lui fait voir la grandeur future de son Empire. On voit s'élever un palais et la statue de Charlemagne qu'entourent les différents Peuples de l'Europe.

Une Femme étrangère chante ces vers :

France, séjour rempli d'attraits
Sous tes lois que n'ai-je pu naître!
Qui peut te voir et te connaître
Voudrait ne te quitter jamais.

La Beauté, partout accueillie,
Se plaît surtout dans ces climats;
Sitôt qu'elle y porte ses pas,
Elle se dit : C'est ma patrie.

Les Grâces, *qu'ailleurs on ignore,*
En foule ici s'offrent aux yeux;
Arrive-t-on belle en ces lieux,
On y devient plus belle encore.

Le Génie engage Sabinus d'aller dans les tombeaux de ses aïeux, et d'y demeurer caché dans l'ombre et le silence.

ACTE IV. Sabinus, enfermé dans les souterrains obscurs où les Princes Gaulois sont inhumés, s'étonne que son âme éprouve un sort tranquille. (...).

Une voix se fait entendre dans ce lieu funèbre; c'est celle d'Eponine. Sabinus veut aller au-devant d'elle; mais une main invisible le repousse et l'entraîne vers un tombeau dans lequel il s'enferme. Eponine vient avec ses compagnes pleurer son époux qu'elle croit mort. Cependant le cruel Mucien s'empresse d'enlever Eponine à son désespoir; elle n'en est que plus animée à se soustraire, par la mort, à la passion du tyran; elle court vers le tombeau, le poignard à la main, prête à se frapper. Aussitôt le tonnerre gronde, la tombe s'abîme; Sabinus paraît armé. Il attaque Mucien.

Le théâtre représente une place publique où l'on voit les Romains combattus et défaits par les Gaulois. Sabinus triomphe de son rival. Le théâtre change encore; le Génie de la Gaule: descend dans toute sa gloire. (...). Cet acte est terminé par une fête à laquelle prennent part plusieurs Nations différentes de l'Europe.

Cet exposé fait connaître que le poète a eu principalement en vue de donner une action grande et rapide, et un spectacle brillant, contrasté et varié. La musique fait honneur au génie de M. Gossec, savant compositeur, qui a mis dans son orchestre beaucoup d'effets d'une musique imitative, et sur la scène, des chants expressifs et passionnés. Nous citerons comme des morceaux distingués le récit et l'air du songe du premier acte, le duo de Sabinus et d'Eponine, le chœur des Guerriers. Dans le second acte, les airs champêtres, le bruit souterrain, les cris de fureur et de vengeance des Romains et de Mucien, contrastés avec les prières et les plaintes des Gaulois, lorsqu'on abat la forêt. Dans le troisième acte, le récit de Sabinus, les chœurs, les airs de danse et de chant. Dans le quatrième acte, l'invocation de Sabinus à l'Amour, la plainte d'Eponine, le bruit de guerre et la musique brillante du ballet : toutes ces grandes compositions musicales annoncent et attestent un génie fécond, riche et varié, quoique

l'on ait paru désirer en général plus de vérité dans le récit, et un chant plus sensible dans les airs.

M. Larrivée, doué d'une figure avantageuse et d'une belle voix, a joué le rôle de Sabinus en acteur consommé, avec beaucoup d'intelligence, de feu et d'intérêt; il a rendu son récit avec la facilité et la rapidité de la déclamation, et il a mis dans son chant, de l'action, de la passion et de l'énergie. Le rôle d'Eponine a été supérieurement exécuté par Mde Larrivée, dont la voix est si flexible, si flatteuse et si brillante. Ce rôle, en l'absence de Mde Larrivée, a été très bien secondé, joué et chanté par Mlle Rosalie. M. Gelin a représenté avec noblesse et avec intelligence le grand Druide et le Génie de la Gaule. M. Durant a été applaudi dans le personnage de Mucien. Les autres rôles ont été rendus avec succès par Milles Châteauneuf et Dupuis, par MM. Muguet, Cavalier, Tirot et Beauvalet.

Les ballets occupent la place la plus considérable dans cet opéra. Leur beauté, leur variété et leur dessin ont réuni tous les suffrages. M. Gardel a composé les ballets du premier et du quatrième actes; M. d'Auberval celui du second acte, et M. Vestris celui du troisième; mais après quelques représentations, le divertissement du troisième acte a été reporté au quatrième, et le quatrième au troisième. Les talents les plus distingués de la danse ont concouru à l'éclat et à la parfaite exécution de ces ballets. Milles Heinel, Guimard, Pestin, Asselin, qui tiennent le premier rang de la danse; Milles Leclerc, Compain, Julie, Cléophile, la très jeune et très étonnante Mlle Dorival; MM. Vestris, Gardel, d'Auberval, qui sont les premiers maîtres dans leur art; MM. le Fèvre, Despréaux, Malter, Giroux; le jeune Vestris qui à peine sorti de l'enfance a l'abandon, la force, l'élégance, la précision et la sûreté d'un talent supérieur et exercé; le jeune Gardel, son digne émule; tous ces premiers talents, d'ailleurs bien accompagnés par les autres sujets, ont fait l'admiration et les plaisirs des amateurs et du Public.

Enfin l'ordonnance et la beauté des décorations, la variété et la richesse des habillements ont encore augmenté la magnificence de ce spectacle

APPENDICE 2 : DOSSIER D'ELECTRE

DE ROCHEFORT, *Préface d'Electre*, p. XXIV :

Je ne dis rien de la manière dont j'ai rempli les entr'Actes, pour suppléer aux Choeurs des Anciens; j'ose croire qu'on ne la trouvera pas moins intéressante que celle que j'ai employée dans la tragédie d'Ulysse, et qui me paraît avoir été assez généralement goûtée, pour faire désirer à un certain nombre de vrais Amateurs du Théâtre, qu'elle pût être au moins essayée sur la Scène Française.

DE ROCHEFORT, *Préface d'Ulysse*, 1780, p. XIV ss:

J'ai essayé de lier les actes les uns aux autres par une suite d'actions muettes et de morceaux de Musique dépendants nécessairement du sujet, qui ne sont point des intermèdes de remplissage, mais un complément de l'action dans la marche progressive de la Fable. Cette invention pourrait, en quelque manière, suppléer sur notre théâtre aux Choeurs des Anciens. On sait en effet que le Spectacle et la Musique, suivant le Philosophe que nous avons déjà cité, étaient au nombre des parties constituantes de la Tragédie. Jen'ignore pas qu'il y a peu de sujets susceptibles de cette sorte d'ornements; cependant si cet essai méritait les suffrages du public, je ne craindrais pas de lui en promettre encore quelque autre de ce genre, qui offrirait ainsi, dans un Spectacle continu, tout ce que les Athéniens aimaient à voir réuni sur leur Théâtre.

Il ne faut pas s'imaginer que les compléments d'Entractes que je propose puissent et doivent jamais l'emporter, pour l'intérêt, sur le fond de la Pièce à laquelle ils seraient joints. Ces Spectacles et cette Musique ne peuvent emprunter d'intérêt que de la Pièce même, et cet intérêt des Entractes ne pourra subsister qu'autant que la Pièce sera assez bien conduite pour pouvoir s'en passer. C'est un agrément de plus, qui ne permet aucun mérite de moins. Je suis bien éloigné de penser que ma Pièce ait ce mérite nécessaire, mais elle a du moins celui de ne pas dépendre des Entractes que j'y ai joints et de pouvoir être représentée sans que la suppression de ces agréments y laisse apercevoir le moindre vide.

ACTEURS ET ACTRICES chantants dans les Choeurs d'après l'édition d'*Electre* :

Les Demoiselles DUMAS - DUVERGER - BAZIRE - MOLIDOR - JOINVILLE - GAVAUDAN l'aînée - DUBUISSON - JOSEPHINE.

Les Sieurs LE ROUX - BELLEVILLE - MAREOU - COUSSI - PUTEAU l'aîné - PUTEAU cadet - RERE - LARLAT.

Personnages : ELECTRE : Me VESTRIS - ORESTE : M. LA RIVE - CLEOMEDE : M. VANHOVE - IPHIANASSE : Mlle SAINTVAL - CLYTEMNESTRE : Mlle RAUCOUX - PYLADE : M. FLEURY - TITANE : Mad. SUAIN - UNE ESCLAVE : Mlle OLIVIER - SUITE.

PROGRAMME MUSICAL d'*Electre* d'après l'édition imprimée :

ACTE PREMIER : Le Théâtre doit s'éclairer peu à peu pour peindre la naissance de l'Aurore, et la Symphonie de l'Ouverture doit en commençant servir à représenter ce premier instant du jour.

ACTE PREMIER - Scène VI, p. 20 : Les Femmes qui portent des corbeilles viennent, en formant une marche religieuse, déposer au pied de l'autel les diverses offrandes que la Reine doit venir présenter elle-même, en faisant sa prière à ce Dieu. Une Musique simple et majestueuse accompagne leur marche.

ACTE II - Scène V, p. 39 : Electre se couche sur les marches du Palais, abîmée dans sa douleur, enveloppée de son voile, tandis que les instruments exécutent une Musique d'un genre agréable, mais d'où l'on entend sortir de temps à autre de longs gémissements.

Pendant ce temps, les femmes de la Reine viennent attacher des guirlandes aux colonnes du Portique, et placer dans les entre-colonnes des trépieds où elles allument des parfums en chantant le Choeur qui suit, accompagné par la symphonie, dont les accents seront interrompus par les plaintes d'Electre.

ACTE III - Scène V : A la fin de cet Acte la Symphonie doit peindre énergiquement le tableau indiqué par les derniers vers que prononce Electre. On voit des femmes sortir du Palais et courir se réfugier au Temple de Junon, d'autres détachent et emportent les guirlandes qu'elles avaient attachées aux colonnes du Palais.

Les trois premiers vers du quatrième Acte doivent être interrompus par les accents de cette voix plaintive que les instruments à vent doivent imiter.

ELECTRE : J'entends la voix d'un père : il soulève sa tombe;
Il parle à ses enfants, il enflamme leur cœur;
Ces murs épouvantés semblent frémir d'horreur...
La foudre retentit. Sous ces voûtes sacrées
Je vois courir partout des femmes éplorées.
Au temple de Junon elles portent leurs vœux;
(...)

ACTE IV - Scène I, TITANE seule :

Que ces gémissements me remplissent d'effroi!...
Quels accents sont sortis du tombeau de mon Roi!
Grand Roi, vas-tu briser la tombe où tu sommeilles?

ACTE IV - Scène VII : Titané et les Femmes qui la suivent s'avancent en habits de deuil sur les pas d'Electre; elles entrent toutes ensemble dans le palais, au bruit d'une Symphonie plaintive qui s'accorde avec leur situation. En montant les marches du palais, elles chantent le Choeur qui suit, de manière qu'il est entendu quelque temps derrière le théâtre.

CHOEUR : Oreste ne vit plus! O destin trop funeste!
Portons-lui le tribut d'une juste douleur.
La Grèce a vu tomber le malheureux Oreste,
Comme aux jours du printemps tombe une jeune fleur.

Correspondance littéraire de Grimm, janvier 1783, p. 98 :

L'*Electre* de M. de Rochefort, le traducteur d'Homère, est une imitation ou plutôt une traduction de l'*Electre* de Sophocle : cette traduction, comme celle qu'il a faite d'Homère, est gauche et sèche. Les Comédiens avaient refusé la pièce; ils ont reçu l'ordre de la jouer sur le théâtre de la Cour; elle y a été représentée, ces jours derniers, avec des chœurs de la composition de M. Gossec: la tragédie et les chœurs ont tellement ennuyé que les Comédiens ont obtenu sans peine de leurs supérieurs la permission de ne point la donner à Paris. On nous pardonnera de ne pas nous étendre davantage sur une production dont le succès a été si bien décidé.

APPENDICE III : DOSSIER D'ATHALIE

Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel, 8 juillet 1791 :

THEATRE DE LA NATION. Les comédiens de ce théâtre ont remis il y a quinze jours la belle tragédie d'*Athalie*, avec les chœurs, comme ils ont été mis en musique, pour la cour de France, par M. Gossec, il y a quelques années. Cette représentation contient tout l'espace du temps destiné au spectacle, sans affaiblir l'intérêt, et même en y ajoutant pour ceux qui aiment à se transporter à l'époque, aux moeurs, aux formes, aux usages des peuples chez lesquels se passent les actions dramatiques dont on leur figure le tableau. La musique de M. Gossec, quoique déjà connue par un grand nombre de spectateurs, a eu autant de succès que si on l'avait entendue pour la première fois, et chaque fois qu'elle est exécutée elle est écoutée avec un nouveau plaisir. Une particularité qui ajoute beaucoup au charme de la représentation, c'est la réunion des premiers sujets de la Comédie italienne avec ceux de la Comédie française; c'est cette application fraternelle des talents des deux théâtres, pour représenter, tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre, un ouvrage dont le mérite fut méconnu à sa naissance, et que Boileau seul eut le courage de regarder, tout haut, comme le chef-d'oeuvre du théâtre. Le public qui est toujours porté, quand il ne sent que d'après lui, à encourager tout ce qui est honnête, juste et généreux, applaudit constamment et avec ivresse la cérémonie où les comédiens réunis paraissent; il a raison; *Rara est concordia fratrum*.

Journal de Paris, 19 juin 1791, p. 683-684 :

Athalie, avec les chœurs, musique de M. Gossec, a été donnée avant-hier pour la première fois à ce Théâtre. Elle y a attiré une affluence extraordinaire; et il faut avouer que rien n'est plus propre au monde à nous retracer la magnificence imposante des spectacles de l'ancienne Grèce. Les chœurs sont mieux placés dans cette tragédie qu'ils ne peuvent l'être dans toute autre pièce; car la scène étant dans un Temple, il est très naturel que des Lévides et de jeunes personnes consacrées à la Divinité l'invoquent souvent, ou dans leurs prières ou dans leurs cantiques.

M. Gossec a donné dans ces intermèdes de nouvelles preuves d'un grand talent. Beaucoup de morceaux ont été fort applaudis, entre autres ceux dont le chant a un caractère religieux: c'est en effet ce qui doit dominer dans la musique de ces chœurs qu'on a été obligé d'abrèger, au grand regret de ceux qui aiment mieux la poésie que la musique.

La pièce a été en général bien représentée. Mlle Raucourt a joué *Athalie*, M. Vanhove le Grand-Prêtre, Mlle Sainval Josabeth, M. St Prix Abner, et M. Naudet Mathan. Leurs talents sont connus; mais ce qui l'est moins, c'est celui de la jeune Dlle Ribon: il s'est manifesté d'une manière très marquée dans Joas. Elle a rendu ce charmant rôle avec autant de justesse que de simplicité. Tout a intéressé jusqu'à la faiblesse de son organe, et quelques endroits ont fait venir les larmes aux yeux des spectateurs. On ne peut assez l'exhorter à se bien persuader par la suite que, même dans des situations plus fortes, les cris sont rarement l'expression de la sensibilité, et qu'on risque de manquer l'esprit général d'un rôle en voulant attacher une expression particulière à chaque mot, à chaque hémistiche. Ce défaut est commun, mais ce n'a jamais été la méthode des Acteurs qui ont approfondi leur arts.

Les Comédiens du Théâtre Italien se sont joints à celui de la Nation pour la partie du chant dans cette pièce, et pour ajouter à la pompe du spectacle. On a donné de fréquentes marques de la satisfaction qu'on éprouvait à la vue de cette réunion. Les divisions théâtrales ont été fortement improuvées l'année dernière: des talents disposés à se soutenir mutuellement doivent donc inspirer un grand intérêt, et dans ce cas, ce qui est honnête ne peut manquer d'être en même temps fort utile.

Mercur de France, samedi 9 juillet 1791, p. 76-78 :

Depuis longtemps, en parlant des divers Théâtres, nous ne distinguons plus aucun rang; nous les confondons sous la dénomination générale de Spectacles, pour marquer davantage cette

égalité constitutionnelle qui est surtout l'apanage des Arts. Un nouveau motif nous y engage aujourd'hui que ces Théâtres, jadis si divisés d'intérêt, semblent se rapprocher et faire cause commune pour s'aider réciproquement. On en vient de voir au moins un exemple touchant entre le Théâtre de la Nation et le Théâtre Italien (tous deux si mal nommés); le premier a voulu remettre *Athalie* avec ses chœurs, dont M. Gossec a fait la musique il y a quelques années, et qui furent exécutés à la Cour. Nous n'examinerons point si le choix de cette Tragédie est bien approprié aux circonstances; les Comédiens en ont espéré de l'effet; et dans la situation où ils se trouvent, tout ce qui peut leur ramener l'affluence doit leur être permis. Ils avaient besoin de chanteurs pour l'exécution de cette pièce. Ils ont demandé les Choristes de l'Opéra, que l'Administration de ce Spectacle leur a refusés. Ils ont fait la même demande au Théâtre Italien: les Comédiens ont voulu leur accorder davantage; ils se sont offerts eux-mêmes, et l'on a vu avec surprise, intérêt et plaisir, les premiers Sujets de l'un et l'autre Théâtre réunis sur la même Scène, en parallèle d'emplois et de talents. On a vu dans une marche, d'un côté M. Clairval, de l'autre M. Molé; M. Michu avec M. Fleury; M. Chenard avec M. Dazincourt; Mademoiselle Dugazon avec Mademoiselle Contat, etc. s'avancer sur deux lignes, se prendre la main en signe de fraternité, se diviser pour se rejoindre; et cet accord entre les Acteurs de deux différents Théâtres a plus ému encore les spectateurs que toute la pompe de cette tragédie, à laquelle on n'avait pourtant rien négligé.

En signe de reconnaissance, les Comédiens de la rive gauche de la Seine ont donné cette même représentation sur le Théâtre de la rive droite, et cette singularité ajoutée à la première n'a pas moins bien réussi.

Nous ne parlerons pas de la manière dont quelques endroits de cette tragédie ont été rendus, pour n'avoir à mêler aucune critique au récit d'une action aussi digne d'éloges, et à laquelle les Auteurs Dramatiques, quoiqu'ayant à se plaindre des Comédiens Français, ont applaudi avec autant d'enthousiasme que de sincérité, dans une lettre qu'ils ont adressée aux Comédiens Italiens à ce sujet. Nous n'excepterons qu'un rôle, parce qu'il mérite un éloge particulier; c'est celui de Joas, rendu par la jeune personne qui en est chargée avec autant de noblesse et d'intérêt que d'intelligence et de simplicité. A ces qualités si rares dans un enfant, elle a joint une prononciation précieuse pour sa netteté sans affectation: son talent promet beaucoup s'il est bien dirigé.

La manière dont M. Gossec a traité les Chœurs de cette pièce ne peut qu'ajouter à la réputation que ses talents lui ont méritée depuis longtemps, surtout pour la Musique d'Eglise; et tel est le genre de celle que cette tragédie exigeait. Les gens d'un goût sévère auraient peut-être désiré que le compositeur eût mis dans son chant des formes plus antiques, et qui eussent rappelé davantage l'idée qu'on s'est faite de la Musique des Grecs. Mais il est douteux que cette nouveauté eût été goûtée par le plus grand nombre des Spectateurs. La première loi dans les Arts est de plaire; M. Gossec a cherché à rendre l'expression des paroles et des situations d'après nos conventions modernes, très différentes des conventions anciennes; il y a réussi parfaitement, et c'est tout ce qu'on pouvait désirer.

Le Coureur des Spectacles, 3 décembre 1846 :

Dans *Athalie*, remise au Théâtre Français, on assure que les chœurs dont Gossec a composé la musique seront ceux qu'on exécutera. Ils sont jugés très dignes d'un pareil honneur. Le Théâtre Français possède aussi une musique qui a été fort longtemps la seule adaptée à la représentation de cette belle tragédie: elle était de feu Baudron, le musicien qui a conduit, pendant de nombreuses années, l'orchestre de ce théâtre. On y trouvait de la simplicité et beaucoup de couleur locale; mais elle ne faisait presque pas de bruit, et, aujourd'hui, on en demande. La preuve, c'est qu'on a imaginé un nouveau mot pour caractériser ce besoin : *l'orchestration*. Ce qui presque toujours veut dire : *du cuivre*. Par bonheur, l'Antiquité ne s'en faisait pas faute; lisez plutôt les livres et regardez les tableaux. On en aura.

DISTRIBUTION d'après le Livret *Intermèdes d'Athalie représentés... en 1785* :

ACTEURS ET ACTRICES chantant dans les CHŒURS :

Côté du Roi		Côté de la Reine	
Demoiselles	Sieurs	Demoiselles	Sieurs
DUBUISSON	LARLAT	THAUNAT	PÉRÉ
ROUXELIN	POUSSET	D'HAUTRIVE	REY
CARRUS	LEGRAND	DESROSIÈRES	MARTIN
LECLERC	VALON	LAUNER	CAPOI
CHARMOY	JAILLOT	JOSÉPHINE	SAINTE-TIENNE
LACOURNEUVE	CAVAILLERS	SANTUS	TACUSSET
	JALAGUIER		LEROUX L.
	MOULIN		LEROUX C.
	DELBOIS		CLERET
	JOUVE		FAGNAN
	DEBERCK		LORY

CORYPHEES:

	Demoiselles	Sieurs	
	DOZON	LAINÉ	
	GAVAUDAN C.	CHÉRON	
	GAVAUDAN L.	CHATEAUFORT	
	GIRARDIN	CHARDINI	
	JOSÉPHINE	MARTINI	
	CHATEAUVIEUX	LE ROUX, C.	
	THAUNAT		
PERSONNAGES	ACTEURS	PERSONNAGES	ACTRICES
Joad	BRIZARD	Josabet	SAINTE VAL
Abner	LARIVE	Zacharie	OLIVIER
Mathan	DORIVAL	Salomith	THÉNARD
Nabal	MARSY	Athalie	RAUCOURT
Azarias	NAUDET	Agar	SUIN
Ismaël et le Lévitte	FLORENCE	Joas	DUMONT
		Nourrice (muette)	DANTIER

Les personnages et leurs interprètes sont donnés par le *Registre des Feux - Comédie Française*.

DISTRIBUTION d'après le Livret *Intermèdes d'Athalie représentés... le 29 mars 1786* :

ACTEURS ET ACTRICES chantant dans les CHŒURS :

Côté du Roi		Côté de la Reine	
Demoiselles	Sieurs	Demoiselles	Sieurs
DUBUISSON	PÉRÉ	DESPOSIÈRES	LARLAT
ROUXELIN	POUSSET	D'HAUTRIVE	JAILLIOT
CARRUS	MARTIN	LAUNER	REY
LECLERC	LEGRAND	DAVID	CLERET
SANCTUS	CAVALIER	AUORE	TACUSSET
CHARMOY	JALAGUIER	BEAUMONT	LORY
COURNEUVE	JOUVE	NACKER	FAGNAN
CORYPHEES	MOULIN		LEROUX L.
	Demoiselles		Sieurs
	GAVAUDAN, L.		CHÉRON
	CAVAUDAN, la j.		CHARDINI
	JOINVILLE		MARTIN
	GIRARDIN		CHATEAUFORT
	JOSÉPHINE		LE ROUX, le j.
	THAUNAT		
PERSONNAGES	ACTEURS		
Joas	Mlle DUMONT		
Athalie	Mlle RAUCOURT		
Joad	BRIZARD		
Josabet	Me VESTRIS		
Zacharie	Mlle OLIVIER		
Salomith	Mlle THÉNARD		
Abner	LARIVE		
Azarias	FLORENCE		
Ismaël	DUNANT		
Chef de Lévites	DESHAYES		
Mathan	DORIVAL		
Nabal	MARSY		
Agar	Me SUIN		
Nourrice de Joas	Mlle DANTIÉ		
Troupe de Prêtresses et de Lévites			
Suite d'Athalie			
Chœur de jeunes filles de la Tribu de Lévi			

Intermèdes d'Athalie... représentés le 17 juin 1791 - Extrait de l'Avertissement :

Après avoir rappelé que le Théâtre de la Nation fut longtemps le dépositaire unique des chefs-d'oeuvre dramatiques de la France et qu'il conserve la tradition de leur représentation, malgré la liberté des Théâtres et sa position désavantageuse dans la capitale, l'*Avertissement* déclare p. VII ss :

Il est libre aussi au plus ancien de tous d'attirer chez lui, par un service attentif, les amis du bon goût et de l'ensemble.

Dans ce louable dessein, le Théâtre de la Nation a remis le chef d'oeuvre d'*Athalie* avec toute la pompe dont il est susceptible et avec les Choeurs, dont la musique est de M. Gossec, si connu par la majesté imposante de son style.

Les Comédiens Italiens se sont empressés de concourir à cet intéressant Spectacle et de donner à leurs camarades cette marque de la fraternité qui règne entre eux, ainsi que de procurer au public la jouissance de la réunion des talents qui dès longtemps ont mérité de lui être chers; ils se sont chargés de la partie du chant, et les principaux Acteurs de ce Théâtre seront les Coryphées.

Il ne reste rien à dire sur la tragédie d'*Athalie*, et le Théâtre de la Nation espère qu'il ne restera rien à désirer sur ses représentations.

Déjà la bienveillance publique écartée avec effort se rapproche de ce Théâtre, dont les antiques richesses appartiennent à tous les autres, mais qui n'oubliera jamais qu'il doit toujours l'exemple de la reconnaissance envers les spectateurs et du zèle envers les auteurs de ses principaux chefs d'oeuvre. (...).

DISTRIBUTION d'après ce même livret :

ACTEURS et ACTRICES chantant dans les CHŒURS :

Milles de la Cdie Italienne	Mrs de la Cdie Italienne	Milles de la Cdie Française
MELIANCOURT	TRIAL	CONTAT
LEFEVRE	CORALI	JOLY
RICHARDI	HUBI	PETIT
Sophie RENAUD	ROZET	DE VIENNE
NARBONNE	VILATOT	Emilie CONTAT
D'AZINCOURT	DRAINCOURT	FLEURY
BABET	CELLIER	MASSON
CHEVALIE	RADELAUNAY	Charlotte de LA CHASSAIGNE
LE CLAIR	JACQUEMIN	
LEGE	CHAPRON	
PAULINE	LEMAIRE	
LUCIENNE	FASQUEL	
	SOLIER père	

CORYPHEES de la Comédie Italienne:

Messieurs		Mesdames	
CLAIRVAL	PHILIPPE	DUGAZON	CRETU
NARBONNE	ELEVION	DESBROSSES	Rose RENAUD
MICHU	SOLIER	SAINT-AUBIN	MEON
CHENARD	COLIN		

PERSONNAGES	ACTEURS	PERSONNAGES	ACTEURS
Joas	Mlle RIBOU	Azarias	M. FLORENCE
Athalie	Mlle RAUCOURT	Ismaël	M. DUNANT
Joad	M. VANHOVE	Chef des Lévites	M. DESHAYES
Josabet	Mlle SAINVAL	Mathan	M. NAUDET
Zacharie	Mlle FLEURY	Nabal	M. Ernest VANHOVE
Salomith	Mlle Charlotte LACHASSAIGNE	Agar	Me SUIN
Abner	M. ST-PRIX	La Nourrice de Joas	Mlle BOURGEOIS cadette

LEGENDES DU DOSSIER ICONOGRAPHIQUE

I. PORTRAITS DE F.-J. GOSSEC

Série de portraits de date et de provenance diverses réunie dans le Ms 1446 du Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale de Paris.

II. LIVRET DE *SABINUS* ANNOTE PAR LE COMPOSITEUR EN FONCTION DE LA MISE EN SCENE SUR LE GRAND THEATRE DE VERSAILLES (Bibliothèque Nationale, Paris, Imprimés Yf787)

1. Première page de l'Acte Premier : Gossec y consigne le costume et les accessoires des choristes et comparses (figurants muets). On y lit aussi une indication précise pour un lever de rideau dramatique sur le crescendo final de l'Ouverture.
2. P. 14, fin du Premier Acte : Gossec note un jeu de scène omis par le livret. On y voit aussi le problème du temps technique de l'entracte nécessaire aux changements de costumes. Cette dernière indication est destinée au chef d'orchestre.
3. Première page de l'Acte Second. Gossec, comme au Premier Acte, note des consignes pour l'Acte suivant. Nous y lisons surtout des indications de placement des figurants dans les coulisses pour des entrées précises; nous y voyons aussi l'ampleur de la figuration sur le vaste Théâtre de Versailles.
4. P. 23, didascalies de mouvements, sur des mesures précises de la partition au net (perdue). On voit aussi qu'un livret imprimé... même pour la Fête à la Cour, n'est pas nécessairement respecté et peut faire l'objet de coupures.
5. Première page de l'Acte Quatrième. Les effectifs considérables du Cinquième Acte se montent à 196 figurants! Gossec continue à noter méticuleusement le costume des choristes et leur placement hors du "théâtre" pour les effets d'éloignement (voir p. 43-44 du livret).
6. P. 44 : On voit ici quel est l'écart entre les didascalies "poétiques" d'un livret et les didascalies du régisseur qui consigne positions, direction musicale, effets de machinerie et d'artifices, interventions des garçons de l'habillement.
7. P. 53. C'est la disposition la plus traditionnelle à l'Opéra en cette fin de XVIII^e siècle en Europe.
8. P. 57. Tout doit être parfaitement synchronisé. Les tâches de coordination qui sont du ressort du "régisseur" au XIX^e siècle, et qui en 1773 n'ont pas encore été attribuées à une seule personne, mais qui sont d'ordinaire assumées par le souffleur, sont prises en charge, au moins sur le livret, par le compositeur lui-même, Gossec: exemple unique dans l'état actuel de nos connaissances sur les pratiques théâtrales.

III. MAQUETTES POUR LES COSTUMES DE *SABINUS*

Ces costumes restent encore bien loin du réalisme historique obsessionnel tel qu'il commencera à être réellement pratiqué dix ans plus tard.

1. Pour 1773, à Versailles, esquisses à l'encre de costumes de ballets :
 - Bibliothèque de l'Opéra, Paris, D 216-VII N° 44 : Anglais des Montagnes d'Ecosse
 - Ibid N° 45: Anglaise des Montagnes d'Ecosse.
 - Ibid D 216-IX N° 11 : Saxonne
2. Pour 1774 à Paris, esquisse à la mine de plomb pour le costume du Grand Druide au 2^e acte (et non au 3^e), ibid. N° 12.

IV. PARTITION AUTOGRAPHE D'*ELECTRE*, 1782 (Bibliothèque de l'Opéra, Paris, Ms Rés.162)

1. Second Entracte, pantomime. Au crayon, la réplique à la fin de laquelle débute la musique. Gossec a noté sur la partition le placement des groupes orchestraux sur la scène du théâtre de Fontainebleau. Partition nette, sans rature.
2. Troisième Entracte : mêmes remarques, mais les trois premières mesures d'introduction ont été barrées, isolant le "bruit" pur du Spectre d'Agamemnon dans le discours déclamé. Voix des acteurs et appels du Spectre accompagnés par l'orchestre vont alterner.

V. PARTITION AUTOGRAPHE D'*ATHALIE*, 1785 (Département de la Musique, Ms. 1459)

1. Les deux pages de titre; la date de 1789 est fausse. Mais on voit la volonté "biographique" de Gossec qui s'exprime sur ces feuilles, en particulier p. 3.
 2. L'autographe associe des passages au net, avec indications d'exécution, comme pour la page 44, et des pages hachurées et rectifiées, qui exigent une lecture minutieuse sur l'original, comme les pages 8 et 9.
 3. L'Hymne des Sacrificateurs sur l'autographe montre toujours la spatialisation chère à Gossec et à son temps, ainsi que la possibilité d'une orchestration de substitution sans trombones, à une époque où pourtant ils participaient à chaque opéra.
- Tous les clichés sont de la Bibliothèque Nationale, Paris

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

IV.2.1.

IV.2.2.

DE QUELQUES MANUSCRITS AUTOGRAPHES INEDITS DE GOSSEC

par
Charles VAN DEN BORREN*

La Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles a acquis, au début de l'année 1923¹, un lot important de manuscrits autographes de Gossec.

Notre but n'est point d'étudier en détail ces précieux documents. Nous nous bornerons à les décrire sommairement et à fournir quelques indications sur les oeuvres qu'ils contiennent.

A. - *Œuvres dramatiques.*

1) Le plus important de ces manuscrits est la partition d'orchestre de *Nitocris*. Il forme un volume de 368 pages, broché en 3 parties correspondant à chacun des trois actes de l'opéra. A gauche, en haut de la p. 1, le titre *Nitocris*, de la main de Gossec. Une *Overture* (42 pages) écrite de la même encre, sur papier de même espèce et de même format, mais incomplète – la plus grande partie du *Presto* final manque – semble bien avoir appartenu à cette œuvre².

Le manuscrit abonde en corrections au crayon rouge en tout et pour tout semblables à celles qui figurent dans les partitions autographes de la *Missa pro defunctis* et de *Thésée*, également possédées par la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (n^{os} 140 et 1605 du catalogue).

Dans sa *Biographie universelle des musiciens*, v^o Gossec, Fétis s'exprime ainsi à-propos de cet ouvrage : "Gossec avait en portefeuille quelques opéras non achevés, parmi lesquels se trouvait une *Nitocris*, à laquelle il travaillait encore à l'âge de 79 ans".

Dans son livre sur Gossec (*Gossec et la musique française à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Charles, 1903), Hellouin se borne à dire (p. 195) que *Nitocris* est un opéra en 3 actes et qu'il se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris.

Le sujet est l'histoire de la Reine de Babylone Nitocris qui, veuve, s'éprend du jeune et glorieux vainqueur Arsame et s'apprête à l'épouser, lorsqu'elle apprend qu'il est son fils. Nitocris abandonne le sceptre à Arsame et l'unit à celle qu'il aime, la princesse Ténésis.

Il semble que l'auteur inconnu du libretto ait mis au compte de Nitocris une aventure dont une autre reine de Babylone, Sémiramis, a été l'héroïne, et qui a été exploitée dans deux tragédies bien connues du XVIIIe siècle, la *Sémiramis* de Crébillon et celle de Voltaire.

Le livret d'Apostolo Zeno, *Nitroci*, qui date du premier quart du XVIIIe siècle, et qui a été mis en musique par plusieurs compositeurs italiens, traite un sujet tout différent. Le personnage principal n'est d'ailleurs point reine de Babylone, mais d'Egypte.

On ne peut pas dire que la partition de *Nitocris* soit à proprement parler inachevée. Il est bien vrai que Gossec a laissé 3 pages en blanc (100 à 102) à l'acte I, pour un *Air de danse*, et, à la fin de l'acte II, 7 pages en blanc pour la scène V; d'autre part, à la conclusion de l'acte III, le Grand Prêtre prend le dernier la parole pour dire : "Pour célébrer cette grande journée, allons au temple, et par des chants harmonieux, rendons grâces aux dieux", ce qui implique évidemment un ballet ou tout au moins un chœur final. Mais la scène V qui manque au deuxième acte est absolument inutile à la compréhension de l'intrigue; quant au ballet et au chœur finaux, ce sont là des éléments purement décoratifs, dont l'absence est d'intérêt secondaire. Il se peut, au surplus, que la "réjouissance finale" du IIIe acte ait été composée, mais que, s'étant détachée de la partition, elle se soit perdue.

2) Partition d'orchestre de *Le Double Déguisement*.

Cette partition est formée au moyen d'un grand nombre de feuilles détachées qui, au moment où les autographes nous sont parvenus, étaient confondues de manière à n'offrir aucune suite, et entremêlées de divers fragments étrangers au *Double Déguisement*.

Il nous a fallu exercer toute notre patience pour la mettre en ordre. Encore n'y sommes-nous parvenus qu'incomplètement.

Grâce à une ancienne pagination partiellement effacée et aux raccords (paroles et musique) que l'on pouvait établir feuille à feuille, nous sommes arrivés à restituer un fragment important de la partition, qui va de la p. 1 à la p. 138, avec une lacune, de la p. 16 incluse à la p. 20 incluse.

On lit, sur la page 1 :

LE DOUBLE DEGUISEMENT

Comédie en deux actes

Melée d'ariettes

Mise en musique

par

F.I. Gossec.

Partition

juillet 1766.

Au verso (p. 2) :

LE DOUBLE DEGUISEMENT

Comédie en deux actes
melee d'ariettes

Acteurs

M^{me} LA RUETTE : Angelique en homme, sous le nom du Chevallier Lindor.

Mr CLAIRVAL : Ferval en femme sous le nom d'Orphise, Veuve.

Mr LE JEUNE : Ariste, pere d'Angelique.

Mr CAILLOT : Lisimon, pere de Ferval.

Melle DEGLAND : M^{me} Debordes veuve tenant un hotel garni.

Mr LA RUETTE : Craquignac gascon pauvre.

la scene est a paris dans une salle commune d'un hotel garni.

Les fragments qui manquent de la p. 16 à la p. 20 sont la fin de l'ariette d'Ariste qui débute p. 15 et le commencement de l'air de Lisimon qui finit p. 30.

Après la p. 138, nous avons classé un certain nombre de fragments appartenant à cet ouvrage, mais dont il nous a été impossible de reconstituer la succession précise, faute d'avoir le livret à notre disposition et de pouvoir, grâce à celui-ci, suivre la marche de l'intrigue.

Nous avons groupé, à la suite de ces fragments, qui comportent en tout un peu plus de 25 pages, une série de feuilles dont le contenu fait double emploi avec divers passages de la partition (p. 1-138).

Le Double Déguisement a été représenté à la Comédie-Italienne, le 28 septembre 1767. Il n'y a été joué qu'une fois (GRÉGOIR, *Notice biographique sur F.J. Gossé dit Gossec*. Mons, Dequesne-Masquillier, 1878, p. 15). Hellouin (p. 124) croyait, en 1903, que la partition de cette oeuvre était perdue.

On lit ce qui suit, au sujet de son unique représentation, dans la *Correspondance* de Grimm (Vol. VII, p. 440; octobre 1767):

“On a donné ces jours derniers, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, un opéra-comique nouveau en deux actes, intitulé *le Double Déguisement*. La pièce est de M. Houbron, et la musique de M. Gossec. Une jeune fille se déguise en homme, un jeune homme se déguise en fille. Tous les deux se sauvent sous ce travestissement de chez leurs parents, qui voulaient les marier contre leur gré. Tous les deux se rencontrent dans une hotellerie sans se connaître, et deviennent épris l'un de l'autre. Tous les deux sont surpris dans cette hotellerie par leurs pères, qui ont couru après eux, chacun de son côté. Voilà l'idée d'une pièce dénuée de toute vraisemblance et exécutée de la manière du monde la plus détestable. J'ai admiré la patience du parterre de n'avoir pas étourdi le sieur Houbron à tout jamais à force de sifflets. Il en faudra aussi à M. Gossec, s'il continue à travailler avec les Houbron et les Desboulmiers. Cette pièce n'a eu qu'une représentation.”

Nous ne connaissons point d'exemplaire du livret du *Double Déguisement*. Sans doute n'a-t-il jamais été imprimé.

3) Fragments de la partition d'orchestre du *Périgourdin*.

Ces fragments comportent un ensemble de 90 pages in-folio, broché de la p. 13 à la p. 90. Les pp. 1 à 12 forment un cahier du même format un peu allongé et de la même écriture : elles sont occupées par une *Overture*. En tête de la p. 13, à gauche, le titre *Périgourdin*. P. 18 à 20 figure une seconde *Overture*, incomplète. En tête de la p. 33, l'inscription : *2 airs du perigourdin..* La partition est évidemment incomplète et certains de ses fragments ne sont que des esquisses.

Gregoir (p.23), parlant de *Berthe* et de "*Périgourdin*, opéra burlesque en 1 acte", note ce qui suit : "M. Piot, qui a découvert ces deux partitions, prétend³ que *Périgourdin* a été joué chez le prince de Conti, à Paris" et ajoute : "Cet opéra était destiné aux Italiens; mais au moment de le mettre en répétition, une difficulté surgit et obligea le compositeur à le retirer".

Hellouin (pp. 28-29) donne ces détails, également empruntés à Piot: "Au commencement de 1774, on s'apprêtait à y (à la Comédie-Italienne) prendre le *Périgourdin*, un sien opéra-comique jadis donné chez le Prince de Conti. Mais une difficulté, surgissant tout-à-coup, évoqua sans doute dans l'esprit du compositeur des souvenirs plutôt désagréables, car son manuscrit fut retiré par lui.

"En février de la même année, le chanteur Compain, l'un des deux directeurs du Théâtre-Français de Bruxelles, vint à Paris, afin d'y approvisionner leur répertoire. Il entre en relations avec Gossec. Des pourparlers s'engagent au sujet de ce même *Périgourdin*, que l'auteur offre pour 40 louis; mais ils n'aboutissent pas, la somme étant estimée trop forte par la partie prenante."

4) Fragment de la partition d'orchestre de *La Fête de Village*. Ms. oblong de 34 pages, avec page de titre comportant ces seuls mots : "*La fête de Village*". Suit la scène I et un long fragment de la scène II.

D'après Eitner, *Quellen-Lexikon*, v° Gossec, *La Fête du Village* est un intermède en 1 acte mêlé de chants et de danses, représenté le 26 mai 1778⁴. La bibliothèque de l'Opéra de Paris en possède des fragments autographes (pour le détail, cf. le catalogue de Lajarte, I, p. 296).

D'après Hellouin (p. 31), cet ouvrage disparut de la scène de l'Opéra, après des remaniements, des amputations et 4 représentations seulement.

5) *Concertante ajoutée au ballet de Mirza* .

Tel est le titre qui figure en tête de la première page de ce morceau instrumental. A gauche l'indication: n° 5; à droite: *complet*. Manuscrit oblong de 14 pages, les 3 dernières en blanc.

L'œuvre est divisée en 2 parties, un *allegro* et un *adagio*. L'*adagio* seul est concertant : il comporte notamment un *violino principale*, un *fagotto obbligato* et deux parties de *harpa obbligata*.

Sur *Mirza* ou *Mirza et Lindor*, ballet en 3 actes, de Gardel, représenté pour la première fois le 18 novembre 1779, cf. Grégoir (pp. 20 et 58), Hellouin (p. 32) et Bachaumont (*Mémoires secrets*, XIV, p. 310). D'après Eitner (v° *Gossec*), la Bibliothèque de Darmstadt posséderait le "Concert du ballet de *Mirsa*". Serait-ce une copie de notre *Concertante*? D'après Hellouin, il y aurait une partition de *Mirsa* à la Bibliothèque de l'Opéra et des fragments à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

6) *Fragments divers d'oeuvres dramatiques.*

Feuilles et feuillets séparés contenant ce qui suit :

a) Fragment d'un opéra sérieux (*Non, bravons une loi si dure, non je suis mère*).

b) Fragments d'un opéra dans lequel il est fait allusion aux personnages suivants: la veuve de Sténon, Christine, Cécile.

c) Fragment d'une ritournelle.

d) Fragment d'un chœur (*Ciel, prends pitié*).

e) Air de Piranthe (*Quoi, dans ce lieu*). Nous n'avons pu déterminer à quelle œuvre de Gossec ce morceau appartient.

f) Fragment d'un duo du *Tonnelier* (identifié par nous).

g) Fragment d'un opéra (?) (*Que vos destins, hélas*).

h) Fragment d'une pastorale (?) (Duo avec chœur, d'une Nymphé et de l'Amour : *Brisons nos carquois*).

i) Fragment de *Sabinus* (identifié par nous).

j) Air du Bailli (*Fort bien bailli*). A droite, en tête, on lit : *des pecheurs*, d'une écriture qui semble bien celle de Gossec. Il doit s'agir d'un air ajouté à la partition des *Pêcheurs*, car le livret de cette œuvre ne contient aucune ariette sur ces paroles.

k) Fragment de *Nitocris*, suivi d'un thème de tambourin (identifié par nous).

7) *Concertanta a flauti, oboe, clarinetto, corno e fagot. concertanti.*

Cette inscription figure en tête du ms., lequel comporte 44 pages, dont les deux dernières en blanc.

Au-dessus du titre, les mots : *P^r Navigateur* ou *l^r Navigateur*.

Cette *Concertanta* se divise en deux parties : un *all^o moderato* et un *Rondo*. *Le Premier Navigateur, ou le Pouvoir de l'Amour* est un ballet-pantomime dont l'ingénieur Gardel avait tiré le sujet d'un poème de Gessner. La première représentation en fut donnée à l'Opéra, le 26 juillet 1785 (cf. *Correspondance littéraire* de Grimm, vol. 14, p. 106, lettre d'août 1785; cf. aussi Bachaumont, *Mémoires secrets*, T. 29, p. 174 s.). Les airs en étaient tirés, d'après Grimm,

“de nos meilleurs opéras comiques”. L'œuvre ne devait pas manquer d'attrait, car elle fut reprise, à l'Opéra, pendant la saison 1788-1789 (cf. de Curzon : *L'Opéra de Paris à la fin du XVIIIe siècle*, dans *Le Ménestrel* de 1923, p. 214).

B. - *Fragments de Ballets.*

1) Un cahier de 16 pages, comportant la partition d'orchestre d'une *Chaconne* et d'une *Gavotte* en ré majeur.

2) Un cahier de 8 pages (partition d'orchestre), en tête duquel on lit : *Entrée des pâtres* (ré majeur).

3) Un cahier de 12 pages (partition d'orchestre).

- En tête, à gauche : *Entrée des pâtres* (Il y avait : *Air pour les pâtres*, mais Gossec a biffé les mots *Air pour les* et les a remplacés par *Entrée des*). Un peu plus bas, on lit : n° 6. S'agit-il d'un numéro faisant suite au *Concertante* du ballet de *Mirza*, dont il a été question plus haut, et qui porte le n° 5? Le morceau est en *mi* majeur. Il se continue (p. 4) par un “*pas de deux ou de trois appartenant au n° 6*” et par une *Contredanse générale* (p. 8) qui porte le n° 7.

Au bas de la p. 1 se trouve la partie mélodique seulement (*la* majeur) d'une *Entrée du ballet n° 1*, suivie de l'inscription : *Après cet air, il y a une pantomime de 3 morceaux.*

4) Deux *Allemandes* (ré majeur). 4 pages. Simple esquisse, sans remplissage orchestral. *In fine*, la note suivante : *A la 1^{re} allemande* (= reprise de la 1^{re} allemande), *ensuite on prend celle a 3 tems qui se trouve dans le 1^{er} acte a la suite du vaudeville.* Ce dernier mot semble indiquer qu'il s'agit d'une musique de danse destinée à un opéra-comique.

C. - *Motets.*

1) Un volume manuscrit in-folio de 56 pages, auquel manquent les pages 1 et 2. De plus, une page de titre détachée, avec cette inscription :

*Terribilis
Beati qui habitant
quam dilecta
Motet a 3 voix pour l'academie française*

A cette page a été épinglé un bout de papier portant ces mots de la même main (celle de Gossec) que le titre ci-dessus:

*Mottet à 3 voix
composé pour l'Académie française.*

En fait, le manuscrit contient, en partition d'orchestre:

- a) pp. 3-4, la fin du motet *Terribilis*.
 - b) pp. 5 à 17, le motet *Quam dilecta*.
 - c) pp. 17 à 32, le motet *Etenim passer* :
 - α) version à 1 voix, avec orchestre.
 - β) version à 3 voix, sans orchestre (mais avec indication, au début de la version à 1 voix, que l'accompagnement est le même pour la version à 3 voix).
 - d) pp. 33 à 56, le motet *Beati qui habitant*.
- (N.B. Ce morceau est intitulé *Rondeau*).

Ces quatre motets existent en manuscrit non autographe, en compagnie d'autres motets du maître, dans un recueil que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (n° 142 du catalogue). D'après Hellouin (p. 193), la Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède le motet *Terrible* (sic) est.

2) Un fragment insignifiant de motet, avec ces paroles : *Exultet coelum laudibus*.

D. - *Musique instrumentale*.

1) Un manuscrit in folio de 36 pages contenant :

a) une *Sinfonia Concertanta a due Violini e due alto viola concertanti con corni oboe e Basso* (mi bémol majeur; 2 mouvements : 1°) allegro; 2°) tempo di minuetto).

b) les 5 premières pages du premier mouvement (*ré* majeur, *andantino*) d'une *Sinfonia concertanta 2da a due violini principali e due oboe obbligati due violini viola corni e Basso*.

2) La partition d'orchestre légèrement incomplète d'une *Overtura da f. Gossec* (manuscrit oblong de 62 pp.).

Cette ouverture est en *fa* majeur. Elle débute par un *grave maestoso* de 2 pages et se continue par un *allegro molto*, que suivent un *Largo* et un *Presto*. L'extrême fin de ce dernier manque.

3) La partition d'orchestre incomplète (format oblong) d'une *Overtura* qui est la même que la précédente (L'introduction grave est complète; l'*allegro* qui suit s'arrête vers le milieu et ne comporte qu'une partie de l'orchestration).

NOTES

* Bibliothécaire au Conservatoire royal de Musique de Bruxelles, Paul Raspé a avait entrepris de dresser un catalogue des manuscrits de Gossec conservés dans cette institution. Au cours de ses recherches, Paul Raspé a mis la main sur un inventaire réalisé par Charles Van den

Borren: compte tenu du fait que cet article, paru dans l'*Annuaire du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles* (51^e année, 1927-1928, pp. 124-135), n'a connu qu'une diffusion interne et que d'autre part, cette liste, complétant les inventaires déjà édités, est essentielle à toute approche de Gossec, il nous a paru opportun de la rendre disponible à tous les chercheurs.

La présente étude avait été communiquée par Charles Van den Borren à la sous-section musicologique du cinquième Congrès des Sciences historiques, à Bruxelles, en 1923, et, le 8 juin de la même année, par Lionel de La Laurencie, à la Société Française de Musicologie à Paris.

¹ A Vienne, chez V. A. Heck. - D'après ce dernier, ces manuscrits proviendraient de la vente de la Fage, qui a eu lieu à Paris, vers 1860.

² Signalons, pour mémoire, l'inscription au crayon *Nicotris* (sic) à gauche, en haut de la 1^{re} page. Elle n'est fort probablement pas de la main de Gossec.

³ Probablement dans son travail : *Particularités inédites concernant les oeuvres musicales de Gossec et de Philidor*, publié dans le *Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*, 2^e série, t. XL, pp. 624-654.

⁴ Livret de Desfontaines, d'après Grégoir, qui indique le 6 mars 1778 comme date de la première (pp. 19-20).

LE DIABLE ET LE BON DIEU
OU
L'INCROYABLE RENCONTRE DE
SYLVAIN MARECHAL ET DE GRETRY

par
Manuel COUVREUR
Fonds national de la Recherche scientifique

Grand protecteur des pauvres et des opprimés, dernier soutien de la veuve et des orphelins, Grétry est mort quasi en odeur de sainteté. Les funérailles grandioses que lui réserva la France se voulaient un hommage, non seulement à l'artiste, mais surtout à l'homme. Tous les discours de circonstance sont unanimes et célèbrent la douceur, l'aménité et la générosité de l'immortel auteur de *Zémire et Azor* ou de *Richard Cœur-de-Lion*.

Comment expliquer dès lors l'image si négative de Grétry généralement répandue aujourd'hui? Opportuniste pour avoir été l'un des chantres de la Révolution, après avoir été maître de chant de Marie-Antoinette, intéressé pour avoir marié ses filles, de santé si fragile, à des personnages fortunés ou en vue, butors sans scrupules de la finance ou des arts; penseur flasque et écrivain sans talent dans ses écrits d'un rousseauisme béat... En fait, depuis la Restauration, il est du meilleur ton d'affirmer que Grétry aurait dû avoir la bonne idée de mourir un peu plus tôt: ni la musique, ni la littérature n'y auraient perdu et le couperet de la Terreur aurait fait de lui un martyr pour almanachs royalistes.

Il me paraît un peu facile de reprocher aujourd'hui à Grétry de n'avoir pas eu le courage d'un Malesherbes ou d'un Condorcet - ce Malesherbes, ce Condorcet dont il était l'ami et qu'il admirait tant. Heureusement, Grétry a prévenu ces reproches. Dans des pages très remarquables, le compositeur a parfaitement rappelé l'atmosphère particulière de cette époque à la fois fascinante et terrible:

"Que d'événemens, que de crimes, mais aussi que de vertus ont frappé nos regards, durant l'espace rapide que nous venons de voir s'écouler depuis 1789, époque où commença la révolution, jusqu'au temps présent! Jamais l'homme n'a autant vécu en si peu de temps, s'il en calcule l'espace par les sensations fortes qu'il a éprouvées"¹.

Après les événements, en 1801, Grétry rappellera d'ailleurs que la Révolution, d'un point de vue strictement individuel, ne lui a guère été favorable et que son attachement à certains idéaux était profond et désintéressé:

"Ce que j'avois acquis par trente ans de travaux, est enfoui presque entièrement, et cependant j'aime la liberté politique que nous devons à la révolution"².

Après avoir lu l'intégralité des écrits de Grétry actuellement imprimés, après avoir analysé les livrets qu'il a mis en musique après 1789, je dois avouer que je ne vois pas en lui l'opportuniste, la girouette que d'aucuns vitupèrent. Aussi m'a-t-il paru intéressant de profiter de cette approche des rapports entre Grétry et Maréchal pour tenter de faire le point sur mon sentiment que certains pourraient considérer comme un pur paradoxe³.

Tout d'abord, il convient de s'interroger sur les circonstances qui ont permis la rencontre - pour le moins étonnante *a priori* - du musicien poudré et perruqué le plus en cour à la fin de l'Ancien Régime avec un auteur aussi marginal et mal-pensant que Maréchal, l'ancien "berger Sylvain" des odes anacréoniques de la *Bibliothèque des amants* et de l'*Almanach des Muses*, l'athée résolu, l'"homme-sans-Dieu" du *Lucrece moderne* ou de l'*Almanach des honnêtes gens*, le précurseur du socialisme dans son *Manifeste des Egaux*, texte-clé de la conjuration babouviste⁴.

Créé le 13 janvier 1790, *Pierre le Grand* est le premier des opéras de Grétry postérieur à la prise de la Bastille. C'est enfoncer une porte ouverte que de souligner combien le livret de Bouilly est révélateur de l'air du temps. En gros, on pourrait dire que le thème ne diffère guère de celui du *Thésée* de Quinault ou de la *Naïs* de Cahusac⁵ : un prince se travestit pour mieux faire connaître son aptitude à régner et - sur le plan affectif qui double ainsi l'enseignement politique - pour être assuré qu'il est aimé pour lui-même et non pour son titre. A Catherine qui l'interroge sur les motifs qui ont poussé Pierre à lui cacher sa véritable identité, le fidèle Mensikoff répond :

"Pour jouir auprès de vous du plaisir bien doux pour un monarque de se voir aimé pour ce qu'il vaut et non pour ce qu'il est".

(*Pierre le Grand*, III, 2)⁶

Cependant, si l'on y regarde de plus près, des différences très significatives apparaissent. Alors que dans *Thésée*, le personnage éponyme est trahi par l'aura divine qui émane de sa personne royale, Pierre est découvert, non par une marque sumaturelle, mais par un simple fait d'éducation :

CATHERINE

Oui, Pierre, votre ton, votre manière d'exister, vos sentimens enfin; tout dément en vous ce que vous m'assurez être.

PIERRE

Mes sentimens, dites-vous? Les sentimens sont de tous les rangs, et ce n'est pas la naissance qui les donne (...).

CATHERINE

Cependant les vertus qui vous caractérisent, paraissent gravées trop profondément dans votre âme, pour n'y avoir pas germé dès votre enfance; et ces vertus ne peuvent être que le fruit d'une éducation dont sont privés ces infortunés au nombre desquels vous vous placez.

(*Pierre le Grand*, II, 2)

Très vivace durant cette période, la problématique de l'éducation du peuple et de celle du Prince trahit ici une conception de la monarchie qui fait fi du droit divin⁷.

A la fin de l'ouvrage, Catherine se tourne vers la salle. En fait, c'est moins au public qu'à Louis XVI qu'elle s'adresse en tirant les leçons de l'opéra:

CATHERINE, *au public*

Si, par ses travaux assidus,
Pierre fit fleurir son Empire,
Louis, par ses grandes vertus,
Force tous les Français à dire:
Béni soit à jamais
Votre Prince dont la tendresse
S'occupe sans cesse
Du bonheur de ses sujets.

(*Pierre le Grand*, III, 4)

Dans ses *Récapitulations*, Bouilly affirme que ces vers firent grande impression grâce au "timbre" dont Grétry s'était inspiré pour les mettre en musique:

"Ce couplet (...), dans lequel Grétry avait eu l'heureuse idée de rappeler l'air si touchant d'Henri IV à Gabrielle, avait produit sur les spectateurs un mouvement électrique, un de ces nobles élans français qui réunissent tous les cœurs, toutes les opinions. On le faisait répéter à chaque représentation de la pièce. (...) Cet effet populaire servait la cause de Louis XVI⁸.

Fort de ce succès, Bouilly proposa à Grétry un nouveau livret inspiré de la vie du Béarnais.

De *La jeunesse d'Henri IV*, Grétry ne mit en musique - sur un "air enchanteur et populaire" - que "les stances que chantait le jeune prince, en arrosant lui-même, vers la fin d'un beau jour, une caisse de lis en fleur"⁹. Alors très en vogue, l'histoire du Bon Roi et de ses amours avec la "*Charmante Gabrielle*" se voulait un nouvel exemple à suivre pour Louis XVI.

La thématique du *Guillaume Tell* de Sedaine, créé le 9 avril 1791, n'est pas fondamentalement différente, même si l'on y trouve des appels au soulèvement contre la tyrannie qu'ignoraient les deux livrets antérieurs. Il convient de remarquer que l'objet de la haine de Tell et de ses concitoyens n'est pas directement l'empereur, mais bien l'un de ses ministres: de manière figurée, c'est moins la personne même du roi qui est visée, que son entourage de nobles incapables d'occuper les hauts postes du gouvernement auxquels ils croient cependant devoir prétendre. Mise au théâtre vingt ans auparavant par Lemierre, la figure de Guillaume Tell est alors très populaire. Dans son célèbre *Almanach des Républicains*, Maréchal le célébrera par deux fois, le 29 septembre et surtout le premier janvier, ancien style, "Epoque de la liberté des Suisses":

“Aujourd’hui à Rome, et encore ailleurs, mais ce ne sera plus pour longtemps, on fête la cérémonie de la circoncision; c’est-à-dire, à pareil jour dans Jérusalem on coupoit le petit bout du prépuce de Jésus nouveau-né.

Eh bien! aujourd’hui à pareil jour aussi, Guillaume Tell, en Suisse, coupoit bien autre chose à un faquin d’aristocrate”¹⁰.

En mettant ces trois ouvrages en musique, Grétry s’accordait certes à la pensée du jour, mais il ne trahissait pas ses convictions intimes. Dès la création de *Guillaume Tell*, Grétry fut pourtant taxé d’opportunisme. Dans ses *Récapitulations*, Bouilly - qui ne mérite pourtant jamais si bien son nom de poète lacrymal que lorsqu’il parle de Marie-Antoinette - justifie Grétry contre ces attaques:

“Sédaine venait de lire au Théâtre-Italien un nouvel ouvrage intitulé *Guillaume Tell*; et lui en avait remis le manuscrit. Cette pièce caressait l’opinion du jour, par les détails et les tableaux qu’elle offrait en faveur de la liberté. Grétry, né Liégeois, n’était pas insensible à l’idée de l’égalité des droits; et plus qu’un autre, il désirait coopérer au nouveau système politique dont le but était de rendre tous les hommes égaux devant la loi, et de ne plus accorder de distinction qu’à la célébrité personnelle. Il est toujours dans le cœur humain une tendance secrète qui le porte à s’élever au dessus des autres; et le compositeur de tant de chefs-d’œuvre avait trop souvent éprouvé cette jouissance si légitime, pour y renoncer”¹¹.

Une étude des écrits de Grétry confirme ce jugement de Bouilly.

En 1790, comme la plupart de ses concitoyens, Grétry garde toute sa confiance en Louis XVI et n’imagine pas un renversement de la monarchie. Cependant, celle-ci ne repose plus à ses yeux sur le postulat du droit divin à régner; elle n’est plus qu’un mode de gouvernement comme un autre:

“Un *Marc-Aurèle*, un *Henriv*, un *Fénelon*, digne d’une couronne, peuvent encore régner seuls et rendre leurs peuples heureux; mais un tyran égoïste n’a plus de place sur la terre quand l’instruction devient générale”¹².

“Répétons qu’un bon roi est chose rare et bien désirable. Mais disons aussi que l’état le plus difficile à exercer est celui de roi. S’il n’avoit l’avantage flatteur de la suprématie, je doute qu’on trouvât l’homme réfléchi qui voulût d’un empire. Etre en but (sic) à tous les amours-propres; ne pouvoir en contenter un sans en mécontenter mille; être épié depuis son lit jusqu’au trône, être sans ami, s’il n’est bon diable ou vaniteux; être criblé d’affaires toutes importantes, et noté dans l’histoire s’il fait un faux pas..., ce n’est que la vingtième partie du poids d’un sceptre. Dieu seul est capable de régner en perfection; il dit: “*Qu’ainsi soit*”, et tout est ainsi qu’il l’a voulu”¹³.

D’une part, le métier de roi dépasse les capacités du plus brillant et du meilleur des hommes, d’autre part, seules les qualités individuelles peuvent autoriser à régner: une monarchie reposant exclusivement sur la succession dynastique héréditaire est dès lors difficilement acceptable.

Le système politique qui fondait l’Ancien Régime lui paraissant vicié dans son principe, Grétry estime qu’il était du devoir des écrivains - et donc du sien - de le dénoncer:

“Mais, par un amour irrésistible pour la vérité, les lettrés, quoique soumis en apparence, combattront toujours leurs ennemis naturels, les rois et les grands; chefs de tous les abus,

de tous les préjugés, de presque tous les vices, eux, plus que tous, fournissent des armes à la morale, à la philosophie: la proie est trop belle pour ne la point saisir¹⁴.

Dès lors, il était dans l'ordre des choses de vouloir secouer le joug de "dix-huit siècles d'abus":

"Tout l'a déterminé (Le Français) à changer son gouvernement avec ses mœurs. La révolution, je ne dis pas les horreurs révolutionnaires, étoit donc inévitable, et les rebelles ont autant contribué à la faire éclore que ceux qui la chérissent"¹⁵.

En fait, Grétry est un partisan déclaré de l'égalité entre les hommes:

"Un des grands maux de la société est qu'il y ait des hommes destinés par leur naissance à remplir des emplois éminens; ceux-là ne peuvent se sauver du naufrage moral, où malheureusement ils entraînent avec eux beaucoup d'autres. Est-ce pour avoir de l'or qu'ils recherchent les places? Ils en ont trop pour l'emploi qu'ils peuvent en faire. Est-ce de la gloire? C'est le contraire s'ils sont ineptes (...). Mais, dira-t-on, faut-il dépouiller le riche par hérédité, quoique faisant un mauvais usage des dons de la fortune, pour les transmettre dans les mains qui sachent les utiliser? Non, sans doute; la loi qui fait respecter la propriété est et doit être aussi générale que possible; mais, sans user de violence, le gouvernement a tous les moyens de récompenser visiblement la probité, même sans talens supérieurs"¹⁶.

Révolté par l'inégalité due à la naissance, Grétry - qui croit qu' "il n'est point d'égalité physique" -, affirme qu'il ne peut exister d'égalité morale entre les hommes, "hors l'égalité devant la loi"¹⁷.

Pour Grétry, il s'agit là d'un des acquis les plus évidemment positifs de la Révolution et qui ne pourra manquer d'accélérer le progrès de l'humanité en général et celui des arts en particulier.

"Je suis loin de croire cependant, que l'émulation puisse manquer aux Français devenus républicains; au contraire, nous devons être sûrs qu'aucun homme ne parviendra dans l'avenir aux places éminentes, sans être doué de talens distingués (...). Ils ne diront plus: Le roi nous voit-il? mais la France nous voit-elle? (...). Contemplez ce spectacle, et comparez, si vous l'osez, à l'œil borné d'un roi, quel qu'il puisse être, ce grand motif d'émulation"¹⁸.

Depuis les *Essais sur la musique* jusqu'au stade ultime de sa pensée que constituent les *Réflexions d'un solitaire*, il ne me semble voir aucune discordance entre les écrits théoriques de Grétry et l'idéologie véhiculée par les livrets qu'il avait choisi d'illustrer de son talent.

Reprenons à présent le fil des créations successives et tentons de saisir l'évolution de la pensée de Grétry. C'est en janvier 1792 qu'est créé *Cécile et Ermancé ou Les deux couvents*. Le texte était l'œuvre d'un tout jeune officier alors de passage à Paris et que son *Hymne de guerre pour l'armée du Rhin* n'avait pas encore rendu célèbre: Joseph Rouget de Lisle¹⁹. A vrai dire, il s'agissait d'un livret "à quatre mains" et Rouget le reconnaissait sans peine:

"Pendant mon séjour à Paris, je fis, conjointement avec l'un de mes amis, un ouvrage intitulé les *Deux Couvents*, dont le but moral étoit de mettre dans tout leur jour l'hypocrisie et les fureurs monacales et de prouver que la justice et l'humanité résident ensemble chez le peuple"²⁰.

Le nom de ce collaborateur nous est connu, non seulement par les comptes rendus du temps, mais surtout par les lettres de Grétry adressées à Rouget de Lisle²¹. Bien que toujours orthographié Deprez par le compositeur²², c'est plutôt Desprez qu'il convient de lire. Selon Georges de Froidcourt, il s'agirait du comédien et dramaturge Desprez-Valmont²³. Cette identification est certainement erronée. En effet, si l'on se reporte à la *Biographie universelle* de Rabbe et Boisjolin, ce n'est pas dans le catalogue des œuvres de Desprez de Walmont que nous trouvons *Les deux couvents*, mais bien dans celui de Jean-Baptiste Denis Desprez, vaudevilliste à succès et - ce qui nous intéresse plus particulièrement - beau-frère de Sylvain Maréchal²⁴: c'est en effet le 28 avril 1792 que le berger Sylvain épousa celle qu'il chantait sous le nom de Zoé, Marie-Anne Després.

Cécile et Ermancé ne nous était jusqu'à présent connu que par la critique du *Moniteur universel*²⁵: aujourd'hui, nous pouvons nous en faire une idée plus précise grâce au manuscrit qui vient d'en être déposé à la Bibliothèque royale Albert 1er²⁶. Malheureusement, celui-ci ne contient pas les passages déclamés. Quoiqu'il en soit, nous pouvons affirmer en toute certitude que l'œuvre était ouvertement et farouchement anticléricale. Il convient de la situer au sein d'une lignée vivace d'œuvres opposées au monachisme²⁷.

En mettant ce livret en musique, Grétry ne transigeait pas avec ses convictions intimes. Le sentiment anticléricale semble même avoir régné dans toute la famille Grétry: n'est-ce pas avec l'aveu amusé du maître que son neveu, "jeune poète de 18 ans qui brûle de paraître dans le monde", a parodié la musique des *Mariages samnites* pour en faire un opéra calqué sur la marche des *Deux couvents* et intitulé *L'inquisition*²⁸. Les écrits de Grétry fourmillent d'attaques plus ou moins directes contre la religion chrétienne. Dans *De la vérité*, il n'hésite pas à s'opposer à son maître à penser pour dénoncer l'imposture des prêtres, et celle des disciples de Loyola en particulier:

"Jean-Jacques eut quelques raisons de dire que l'instruction partielle n'est qu'une aristocratie de savans; ils peuvent abuser de l'ignorance des autres hommes: c'est ce qu'ont fait les prêtres de l'antiquité, les moines et sur-tout les Jésuites des siècles modernes, qui vouloient s'emparer des trônes"²⁹.

Dans les *Réflexions*, c'est le célibat des prêtres qui est l'objet de ses railleries:

"Quel portrait à faire que celui d'un jeune prêtre mal cuirassé sous le costume et les rites apostoliques, dont les élans d'un cœur brûlant sont comprimés sous l'austérité d'un ministère imposant, qui écoute attentivement la confession d'une jolie femme qui n'a rien, presque rien à dire, si elle ne révèle les secrets sentimens de son amoureux martyr! (...) La grâce efficace est-elle assez prompte à descendre sur l'anachorète exposé à de si vives tentations?"³⁰

Ces attaques directes sont cependant relativement rares: en fait, Grétry est un déiste que les questions de culte n'eussent guère intéressé, si elles n'avaient été cause de crimes:

"La superstition naît de l'exaltation de l'esprit, et par conséquent aussi de la religion. Alors la philosophie, qui redoute les excès, demande un culte simple, plus digne de la divinité que les massacres homicides. "Ecrasez l'infâme", a souvent répété Voltaire;

l'infâme superstition, c'est d'elle qu'il parloit et jamais de la religion, qu'il a toujours respectée quand elle contribue au bonheur des humains³¹.

“Les dogmatistes religieux ont été, je pense, bien intentionnés dans le principe; c'étoit toujours pour déraciner quelque vice qu'ils interposioient la divinité entre eux et les hommes. Mais qu'ont-ils fait? Des religions par centaines prouvent que de cent manières on a fait parler Dieu, et que cependant, et certainement, Dieu n'a qu'un langage... (...). C'est avec honte qu'on se rappelle combien de fois le sang humain fut répandu pour des tours de passe-passe. Peut-on dire à présent lesquels furent les plus bêtes, ou les sorciers ou ceux qui les brûlèrent?”³²

À l'instar du Voltaire du *Traité de la tolérance*, Grétry est scandalisé, horrifié par les crimes commis au nom même de la Divinité. Des *Essais aux Réflexions*, Grétry ne cesse de plaider pour un culte abstrait et qui - par son abstraction même - pourrait convenir à tous les peuples:

“A présent, homme! Dis-moi! Aimes-tu ton Dieu, ton père, ta patrie? Ces êtres sacrés sont-ils dans ton âme assez profondément gravés?... Tu es donc religieux, et je te laisse le choix du culte”³³.

“Je plains le ministre des autels, qui, dans la piété sincère, croit que son culte seul est agréable à Dieu, et qu'il n'est qu'une manière d'offrir l'encens des mortels au créateur de l'univers”³⁴.

“Remercions le grand Etre de nous avoir créés, la manière n'y fait rien. Tous les cultes sont bons; point d'idolâtrie surtout (...). Peu de prêtres: seulement ce qu'il en faut pour desservir les temples. Que le peuple ne les paye jamais, car alors ils exigent trop, ils deviennent trop riches et, au scandale de la religion, il faut les réformer (...). Il est honteux de payer le culte de Dieu; cette dépense nécessaire regarde l'Etat”³⁵.

Tout le discours de Grétry tend à rendre au mot religion son sens premier: il vise à l'universalité.

Nous pouvons conclure de tout ceci que c'est très probablement par l'intermédiaire de Desprez que Grétry fit la connaissance de Sylvain Maréchal, autre anticlérical viscéral. Sans être une figure de proue populaire, Maréchal, en 1794, est loin d'être un inconnu. Depuis son entrée dans la carrière littéraire, Maréchal avait toujours témoigné de l'intérêt pour ce que l'on appelait alors la poésie lyrique: la plupart des odes érotiques de sa *Bibliothèque des amants* sont expressément destinées à être chantées sur les timbres indiqués à la table des matières³⁶. En outre, Maréchal était l'un des auteurs favoris des recueils de chansons de la fin du XVIII^e siècle³⁷. La Révolution va transformer le berger Sylvain, l'imitateur d'Anacréon, en un nouveau Tyrtée. Le 14 avril 1793, un *Hymne pour la translation des archives des Liégeois* avait été chanté lors de la Fête de l'Hospitalité. Parodié sur l'*Air de la marche des Marseillois*, le poème de Maréchal s'achevait sur ce couplet très révélateur de sa pensée³⁸:

“Vive la liberté, les rois n'ont eu qu'un temps;
Enfin nous n'avons plus ni prêtre, ni tyrans”.

Contrairement à toute attente, l'orchestrateur de cette *Marseillaise* des Liégeois n'était pas Grétry, mais bien Gossec³⁹. Maréchal s'était fait une spécialité de ces hymnes destinés à célébrer des idéaux philosophiques, moraux ou même religieux⁴⁰. Alors que la plupart de ses écrits théoriques avaient été publiés clandestinement et

ne circulaient que dans des milieux restreints, Maréchal chercha peu à peu à toucher un plus vaste public: les hymnes, destinés à être chantés par les grandes masses populaires, convenaient idéalement à ce dessein. C'est ce qui l'incita également à écrire de faux livres de piété, des calendriers ou encore des almanachs: Maréchal confiait à la littérature de colportage le soin de répandre ses pensées les plus radicales. C'est cette même volonté de s'adresser à tous qui dut le pousser à écrire pour la scène.

En septembre 1793, Maréchal mit la dernière main à un *Brutus sans-culotte*. La pièce ne fut pas représentée, mais cela ne découragea pas Maréchal qui se remit aussitôt au travail: *Le jugement dernier des rois* fut donné pour la première fois le 17 octobre 1793, au lendemain du supplice de Marie-Antoinette. Longtemps méprisée et même abhorrée des critiques⁴¹, la pièce est aujourd'hui unanimement reconnue comme le chef-d'œuvre du théâtre sans-culotte et - avec *Le couronnement de Tarare* - comme l'une des créations les plus audacieuses et les plus originales qu'ait produites la Révolution⁴². Le succès de la pièce fut immense, non seulement à Paris, mais encore en province. Cet triomphe ne pouvait laisser indifférent un Grétry toujours à l'affût de nouveaux dramaturges et - contrairement à l'avis généralement répandu - au flair et au goût très sûrs⁴³. Rapidement l'idée d'une collaboration dut naître entre les deux hommes.

Avant de revenir en détail sur *La rosière républicaine* et sur *Denys le Tyran*, rappelons qu'un troisième opéra fut encore mis en chantier: aucun fragment du *Diogène et Alexandre* ne nous est malheureusement parvenu⁴⁴. Après ces trois opéras, Grétry cessa de travailler avec Maréchal et se fit le chantre des exploits héroïques juvéniles: de *Joseph Barra* à *Callias*, Grétry fait écho à la campagne de propagande organisée - entre autres par Maréchal - autour des noms de Barra et de Viala⁴⁵. Bien que Maréchal ne signe pas le livret de *Callias ou Nature et Patrie*, le ton du livret est bien le sien. Gageons qu'il n'aurait pas désavoué cette maxime républicaine:

CALLIAS

Quand nous serons soumis, nous n'existerons plus.

(Callias, sc. 9)⁴⁶

Cette continuité dans la pensée n'a rien qui doive étonner lorsque l'on sait que François-Benoît Hoffman, le librettiste de *Callias*, était un ami de longue date de Bouilly⁴⁷ et de Maréchal avec lequel il avait collaboré au *Journal de la littérature française et étrangère*⁴⁸. Si Grétry change de librettiste, il ne change pas pour autant d'idéal: à nouveau s'affirme la constance de sa pensée et la clarté de ses choix politiques et philosophiques.

Denys le Tyran, maître d'école à Corinthe fut donné pour la première fois le 23 août 1794⁴⁹. Cette création n'avait pas été sans problèmes. Comme en témoigne une lettre de Grétry au Comité de l'Opéra, le compositeur avait dû aller jusqu'au chantage pour faire accepter cette œuvre qui lui tenait particulièrement à cœur:

"Quant à *Denis le tyran* donc, Gardel me dit que vous ne pouvez encore vous en occuper. A tout cela je répons que vous traitez fort mal le doïen des artistes compositeurs; que si: 1° vous ne donnez pas *Denis le tyran* tout de suite, je le retire de votre répertoire; 2° si

l'on donne *Denis le tyran* je permettrai (sic) par écrit, comme la loi l'ordonne, que l'on donne mon ballet de la fête de la raison pour vingt-cinq louis. Cette dernière condition vous étonne sans doute de ma part; mais je vends mes effets pour vivre depuis six mois et je ne puis faire autrement que de me servir (comme vous) de mes talents pour vivre. Je n'ai pas tiré un sol de l'Opéra depuis quatre ans, on me doit ma pension et neuf cent francs d'honoraires et je parierais que personne de vous n'en peut dire autant⁵⁰.

Ce fut donc *La rosière républicaine* - dont le succès était assuré⁵¹ - qui servit en quelque sorte de monnaie d'échange. Selon Maréchal, la pièce "fort gaye" fut très favorablement accueillie⁵². Ce fait est d'ailleurs confirmé par le compte rendu du *Journal de Paris*:

"Ce sujet présente des situations très gaies; l'auteur en a tiré tout le parti dont elles étoient susceptibles & plusieurs scènes ont été très vivement applaudies; nous croyons qu'il sera facile de changer quelques morceaux plus foibles, & que les murmures du public ont suffisamment indiqué (sic)"⁵³.

Les représentations s'arrêtèrent cependant très rapidement et, malgré ses efforts, Maréchal ne put en obtenir la reprise. Certains critiques ont cru pouvoir affirmer que Grétry n'avait que mépris pour cette œuvre, tout d'abord, parce qu'il ne la fit pas imprimer et ensuite, parce qu'il ne la mentionne pas dans ses *Mémoires*. S'il est vrai que comme la plupart de ses ouvrages écrits durant la Révolution cette œuvre ne fut pas entièrement publiée, Grétry en fit cependant éditer certains airs:

"J'ai promis de graver et de vendre au citoyen Imbaut deux petits airs de Denys "Il était" et "Buvons" pour défendre (sic) à lui de graver en partition"⁵⁴.

Cette édition partielle prouve que l'œuvre avait obtenu un certain succès. En revanche, il est permis de s'interroger sur les raisons qui l'on conduit à refuser à Imbaut la gravure intégrale: est-ce en effet parce qu'il ne jugeait pas cette œuvre digne de lui? ou bien encore, parce qu'il souhaitait la faire imprimer chez un autre éditeur? Il est pour l'instant impossible de répondre à cette question. Cet opéra n'ayant pas été entièrement édité, il est logique que Grétry n'en ait pas parlé dans ses *Mémoires*: il n'en va pas autrement du *Rival confident* ou de *Barbe bleue*⁵⁵. Par contre, dans ses *Réflexions* - au chapitre intitulé "Appendice à mes *Mémoires ou Essais sur la musique*" - Grétry évoque l'œuvre dans des termes qui n'annoncent pas une condamnation sans appel:

"Les ouvrages de musique que j'ai composés dans ce temps sont les plus modérées des compositions de ce genre; tout en me conformant au ton du jour, je me plaisais à en montrer l'abus en saisissant autant que possible les nuances douces. Je fis *Guillaume Tell* à la demande de Sedaine; les autres ouvrages, tels que *Barra*, qui fut représenté aux Italiens, la *Rosière républicaine*, et *Denis le tyran* à l'Opéra, me furent ordonnés par les terribles autorités de ce temps"⁵⁶.

La musique de *Denys* suscita d'ailleurs les commentaires flatteurs du *Journal de Paris*:

"Dire que la musique est du citoyen Grétry c'est en faire assez l'éloge; le succès de cet opéra ajouterait à la réputation de ce compositeur célèbre, si elle n'étoit depuis longtemps solidement établie"⁵⁷.

Dans *Denys*, le didactisme bon enfant de *Pierre le Grand* ou de *Guillaume Tell* cède le pas à un discours beaucoup plus virulent. Comme pour le *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier, on a pu voir dans cette œuvre une attaque contre les Jacobins et contre Robespierre en particulier⁵⁸. Tant Maréchal que Grétry vouaient à ce dernier une haine féroce et exultèrent lorsque sa mort mit fin à la Terreur. Pour Grétry, Robespierre n'était qu'un "homme atroce dévoré de la soif de commander et de son propre orgueil"⁵⁹. Ce portrait pourrait en effet convenir au personnage de Denys le Tyran.

Force est cependant de reconnaître que, derrière le masque de Denys, c'est plus encore la figure du roi qui apparaît⁶⁰. Bardé de ses insignes royaux, Denys n'est un roi qu'en apparence. Il ne l'est pas dans le fond de son cœur⁶¹:

DENYS, dans son école

Au lieu de sceptre une fêrule
Est dans ma main. O souvenirs cuisants!
Corrigeant le point, la virgule,
Je ne suis plus que l'effroi des enfants!
Hélas! de ma grandeur
Voilà ce qui me reste! O mon cher diadème,
Que je te presse sur mon cœur!
Je te conserverai dans ma misère extrême,
Quand je suis sans témoins, te voir est mon bonheur.
Voilà donc ce Denys
Tant redouté jadis!
Ce roi de Syracuse,
Hélas comme une buse,
Pour vivre et rester inconnu
Maître d'école est devenu.

(*Denys le Tyran*, sc. 1)

Depuis toujours, Maréchal était un anti-royaliste déclaré. La conclusion de *Denys* est directement inspirée de ses conceptions politiques égalitaires et républicaines:

TIMOLEON

Citoyens, de l'infâme abattez le séjour,
Qu'il n'en reste pas une trace,
Et de la Liberté, si chère à notre amour,
Que la statue aussitôt le remplace.

(*On apporte une statue de la Liberté, posée sur un piédestal. On la place au milieu de la scène et on chante la Carmagnole.*)

(*Denys le Tyran*, sc. 6)

Loin d'être un appendice sans importance, ce finale voyait le retour sur la scène de l'Opéra - alors appelé Théâtre des Arts - du célèbre danseur Auguste Vestris qui "reçut du public les témoignages les moins équivoques de l'intérêt qu'il inspire"⁶². A la lecture de pareils vers, on peut cependant comprendre que certains commentateurs aient été scandalisés et aient cru devoir reprocher à Grétry d'avoir offensé la mémoire de son ancien protecteur en acceptant de mettre ce livret en musique.

Ce jugement est par trop simpliste et ignore le contexte historique dans lequel a été conçu et représenté *Denys le Tyran*. A aucun moment, dans ses écrits, Grétry ne critique la personnalité même de Louis xvi. Dans les pages initiales de *De la vérité*, Grétry nous présente le roi comme un homme bon, intègre, honnête et dévoué à sa tâche. Il en dénonce cependant aussi la faiblesse de caractère: pour Grétry, nous l'avons vu, ce défaut est incompatible avec les exigences du métier de roi. Grétry excuse cependant Louis xvi en affirmant qu'aucun prince, aussi bon fût-il, n'aurait pu contenir le tourbillon révolutionnaire⁶³. A l'inverse d'un Maréchal, Grétry n'attribue jamais la chute de la Monarchie aux erreurs de Louis xvi et de Marie-Antoinette: tous deux lui apparaissent plutôt comme les victimes innocentes d'un système féodal totalement périmé. Pour lui, les vrais coupables sont les aristocrates réactionnaires bien assis sur leurs privilèges ancestraux.

Comme la majorité de ses concitoyens, Grétry n'a cependant pu admettre la fuite à Varennes. Avec le temps, celle-ci lui apparaît de plus en plus comme une trahison pure et simple. Cet épisode-clé de la Révolution est d'ailleurs évoqué dans *Denys le Tyran*:

LA FEMME DE CHRYSOSTOME

Mon mari, pourquoi donc demeurer si longtemps
Avec cet homme? Il a mauvaise mine;
Je ne suis pas d'avis de laisser nos enfants
Sous sa férule apprendre sa doctrine.

(Elle tire une pièce d'argent de sa poche, et, s'approchant de la porte de l'école elle examine Denys)

As-tu pris garde? Et plus je l'examine,
A la pièce d'argent du despote Denys
Ce maître d'école ressemble.
Voilà bien son gros nez et ses épais sourcils.
Compare, ami, compare; que t'en semble?

(*Denys le Tyran*, sc. 5)

Contre toute attente et afin d'en souligner l'importance, Grétry ne traite pas cette scène en simple récitatif: il en fait une cavatine "d'un goût de chant entièrement neuf" qui "a excité les applaudissemens les plus vifs"⁶⁴. La nuit de Varennes et l'arrestation du roi provoquèrent un véritable coup de tonnerre qui ébranla les patriotes royalistes les plus résolus. Louis xvi, le père du peuple, était devenu un traître, un conspirateur contre sa propre patrie: en un mot, Louis xvi était un "parricide".

Cette confiance trahie peut expliquer le revirement spectaculaire de Grétry. Bien que l'appel au régicide soit bien moins net dans *Denys* que dans *Le jugement dernier des rois* - Denys n'est pas exécuté, il est tout simplement banni -, Grétry faisait cette fois une concession au goût du temps. Il forçait son talent, mais ne cédait pas aux excès du théâtre de la Terreur:

"Dans les spectacles (car on veut qu'ils soient ouverts), des figures atroces interrompent les jeux. Point de *monsieur*, point de *maître*, point de *valet*, s'écrient-ils à chaque mot que dit l'acteur, et les voûtes retentissent d'applaudissemens aux mots de *saig*, de *mort*, de *vengeance* et de *carnage*"⁶⁵.

Contrairement à ce que pourrait laisser croire ce texte et à ce que l'on prétend, Grétry a reconnu avoir participé, avec dégoût, à ces spectacles terribles:

“Un autre drame révolutionnaire, dont j'ai oublié le titre, fut mis en musique en deux jours par tous les compositeurs de Paris. Le redoutable Comité de salut public en donna l'ordre aux Comédiens; on numérotait tous les morceaux destinés au chant; ils furent mis dans le bonnet rouge, et le nom des compositeurs dans un second bonnet; alors le scrutin décida du morceau que chacun devait faire dans la journée. Cette pièce, dont la musique ressembloit assez à l'habit d'Arlequin, ne réussit pas”⁶⁶.

Grétry compte parmi les onze compositeurs qui mirent en musique *Le congrès des rois* de Desmaillots, créé le 26 février 1794 à l'Opéra-Comique⁶⁷.

Nous avons dit plus haut que le Comité de l'Opéra avait montré quelque réticence à monter *Denys le Tyran*. La pièce dérangea également les membres du Comité d'Instruction publique: si la pièce déplut aux autorités, ce fut sans doute moins par son anti-jacobinisme, alors à l'ordre du jour, que par son ton extrêmement original. Lors des représentations du *Jugement*, des voix s'élevaient pour condamner le caractère par trop caricatural de l'œuvre. Maréchal répond à ces critiques dans un avis de *L'auteur du jugement dernier des rois, à ses concitoyens*:

“Citoyens! Rappelez-vous donc comment, au tems passé, sur les théâtres, on avilissoit, on dégradait, on ridiculisoit indignement les classes les plus respectables du peuple souverain, pour faire rire les rois & leurs valets de cour. J'ai pensé qu'il étoit bien tems de leur rendre la pareille, & (de) nous en amuser à notre tour. Assez & trop longtemps ces Messieurs ont eu les rieurs de leur côté; j'ai pensé que c'étoit le moment de les livrer au peuple, & de parodier ainsi un vers heureux de la comédie du méchant:

Les Rois sont ici bas pour nos menus plaisirs.

Voilà le motif & l'excuse des endroits un peu *chargés* du jugement dernier des rois”⁶⁸.

Maréchal est à la recherche d'une nouvelle poétique du théâtre. Tentons d'en dégager les caractéristiques essentielles dans *Denys*.

Par son titre, *Denys* s'annonce comme une tragédie à l'antique dans la lignée de Comeille ou de Voltaire. Cela est si vrai qu'en 1814, dans l'hommage qu'il rendit à Grétry au nom de l'Institut, Joachim Le Breton commit une confusion aussi amusante que révélatrice:

“Cependant Grétry voulut en quelque sorte se mesurer sur la grande scène dramatique où il donna *Andromaque*, etc., et Gluck eut de même la faiblesse d'entrer dans la carrière de Grétry par l'opéra comique *les Pèlerins*, qui réussit encore moins que les tragédies lyriques d'*Andromaque*, de *Denys le Tyran*”⁶⁹.

Denys, pièce “fort gaye”, n'a rien d'une tragédie. A l'opposé du *Timoléon* de Chénier et en accord avec son sous-titre, *Denys* met en œuvre, non le renversement du tyran de Syracuse par Timoléon, mais bien son exil à Corinthe. Se faisant appeler Géronte, Denys n'est plus qu'un simple maître d'école: sur ce point, Maréchal ne faisait que respecter les dires des historiens du temps. A l'antichambre d'un *palais à volonté* - cadre traditionnel de la tragédie classique -, Maréchal substitue un tout autre décor:

“L’action se passe dans un faubourg de la ville de Corinthe. Le théâtre est divisé en deux compartiments égaux. Celui de droite est occupé par la rue. Le compartiment de gauche est le local d’école, entièrement visible, et enclos d’un mur à gauche, au fond et à droite. Le mur de droite est percé d’une porte donnant directement sur la rue. Dans l’école trois ou quatre bancs disposés de manière que, les élèves y étant assis, regardent les spectateurs. Sur le mur du fond le cadran d’une horloge. A droite de la rue, au premier plan, en face de la porte de l’école, l’entrée d’une taverne et devant, une table avec un escabeau de chaque côté. Un ou des deux plans plus haut l’échoppe du savetier Chrysostome”.

Ce sont bien moins les décorations baroques de Mahelot qu’évoquent les didascalies de Maréchal que les espaces multiples du célèbre théâtre de la Foire.

Ainsi, faisant fi des recherches de Diderot, de la Clairon ou des siennes propres sur le réalisme des décors et des costumes de théâtre⁷⁰, Maréchal cultive avec délectation l’anachronisme. Que penser de cette horloge accrochée dans la classe? Afin que le spectateur ne manque pas ce détail savoureux, Maréchal en souligne la présence dans son dialogue:

DENYS

Citoyennes; ils perdent tout leur temps.

(montrant le cadran)

Voyez; la huitième heure elle est déjà sonnée.

(*Denys le Tyran*, sc. 2)

Cette fois, plus de doute, il ne s’agissait pas d’un cadran solaire! L’anachronisme, c’est aussi bien entendu de faire chanter les Corinthiens sur l’*air de la Carmagnole*. En fait, ces distorsions avec la réalité historique des événements mis en scène est l’une des caractéristiques essentielles du théâtre révolutionnaire: l’anachronisme est le signe d’une continuité des enseignements de l’histoire, du passé au présent du spectateur. Quant aux chœurs sur le *Çaira* ou sur la *Marseillaise*, ils sont là pour aider à l’identification du public aux comédiens: la fête qui est représentée sur la scène et la fête que constitue ce spectacle pour le public se fondent pour ne plus former qu’une seule et même chose⁷¹.

Contrairement au *Jugement dernier des rois* et à la tradition de l’opéra-comique, *Denys* est écrit presque exclusivement en vers hétérométriques⁷²; Maréchal renvoie, ce faisant, à la tragédie lyrique qui depuis 1673 était chargée le plus souvent de célébrer - de manière plus ou moins détournée - les mérites du Prince et les avantages de son gouvernement. Malgré cette référence à la métrique du plus noble des genres lyriques, les vers de Maréchal bannissent le ton pompeux des tragédies en musique de Quinault ou de La Mothe:

CHRYSOSTOME

Tu bois sec, j’aime ça, mais, entre nous, le vin

Ne te déride pas, voisin.

(...)

On me l’a peint fort laid, d’un esprit ambigu.

Son visage appelait, dit-on, la croquignole.

(*Denys le Tyran*, sc. 4)

Ici aussi, dans les dialogues, c'est le ton des parodies de la Foire qui alterne avec le style rhétorique et déclamatoire des orateurs de la Révolution.

De son côté, Grétry ne manque pas non plus de souligner le pastiche de tragédie lyrique en préférant au dialogue parlé de rigueur dans l'opéra-comique, le récitatif hérité de Lully et de Rameau. Entièrement "musiqué", *Denys le Tyran* n'est en rien une œuvre bâclée. On y retrouve la verve parodique des *Deux avarés*, de *Matrocco* ou du *Jugement de Midas*: tantôt, c'est la noble tragédie gluckiste qui se trouve épinglée - les rosolies grotesques dans un récit accompagné sur les mots "O du sort cruelle inconstance" (sc. 1) -; tantôt, ce sont les "tics" de la tragédie lullyste qui sont dénoncés - la longue vocalise en triples croches sur le mot lyrique "chanté" s'achevant sur une chute à la quarte des plus ridicules (sc. 4).

L'œuvre vire à la satire carnavalesque ou à la revue estudiantine. Pendant qu'à la taverne, Denys et Chrysostome s'enivrent au grand dam de l'épouse de ce dernier, les potaches se déchaînent:

PANTOMIME

"Les écoliers ont quitté leurs bancs. Ils délibèrent sur les jeux qu'ils vont jouer. Ils conviennent de faire des courses. Ils jouent à la Morra. Ils observent Denys qui s'endort sur la table de la taverne. Chrysostome vient près des écoliers et les rassure en leur disant que Géronte a beaucoup bu. Tous les élèves sortent de l'école, se répandent dans la rue et se disputent à qui fera des niches à Géronte. Ils rejouent à la Morra. Ils font une figure de danse en sautant sur une jambe. Ils jouent à Colin-Maillard. Ils se livrent à toutes sortes de divertissements, organisent des courses, etc. (...) Pendant les derniers couplets de la ronde, on se jette sur Denys, on le fait tomber par terre ou sous la table, on le turlupine, on le tire par ses habits".

(*Denys le Tyran*, sc. 5)

Pierre-Gabriel Gardel use ici de la pantomime si chère à Diderot et à Noverre d'une manière pour le moins nouvelle... Durant près de 250 mesures, l'orchestre décrit avec verve les divers jeux d'enfants. Grétry use d'ailleurs de la pantomime en musique dès les premières mesures de l'ouvrage: en effet, l'ouverture traditionnelle fait place à un court prélude descriptif qui dépeint tous les mouvements et tous les gestes de Denys⁷³.

Si ce livret a paru si détestable à tous les commentateurs de Grétry, c'est qu'ils l'ont jugé selon les critères de la tragédie lyrique ou de l'opéra-comique historique: or, ce sont précisément les critères esthétiques de ces genres élevés que Maréchal remet en question et avec lesquels il s'amuse. Son but est de toucher le peuple et, pour cela, il le fait rire car - comme le disait son maître Rabelais - rire est le propre de l'homme. Nous sommes plus proches du rire de Voltaire que des larmes de Rousseau et c'est la tactique de l'auteur de *Zadig* et de *Candide* qu'adopte ici Maréchal:

"Il goguenarda les rois, il pinça les prêtres, il turlupina les nobles; il émancipa le peuple, et lui inocula la raison"⁷⁴.

Si *Le jugement dernier des rois* annonce pour Jacques Proust le *Mistero buffo* de Maiakovski, c'est Brecht et Kurt Weill qu'évoque *Denys le Tyran*⁷⁵. *Denys* pourrait

bien être le chef-d'œuvre du théâtre sans-culotte, non pour ses qualités d'équilibre dans la construction, de régularité dans la progression dramatique, pour l'élégance de sa versification ou pour son respect des unités, mais, *a contrario*, pour la verve avec laquelle l'œuvre fait fi d'une tradition à bout de souffle et que Maréchal ranime de sa gaité et de sa fantaisie de collégien philosophe: il y a de l'Apollinaire ou du Jarry en lui, c'est sûr.

Bien qu'elle ait obtenu assurément un succès plus considérable, *La rosière républicaine* est loin d'avoir l'intérêt de *Denys le Tyran*. Maréchal avait été séduit par l'idée d'unir dans une même œuvre, les cérémonies du nouveau culte avec celle, bien ancienne, du couronnement de la rosière à Salency⁷⁶. Une très mince intrigue dramatique entre Lysis, un jeune patriote, et la rosière Alison, fille du maire, sert de prétexte à la représentation des deux cérémonies jumelées. Cet ouvrage - qui s'intitulait primitivement *La fête de la raison* - aurait dû être représenté dès 1793. La musique du citoyen Lefèvre ayant été jugée trop savante, c'est Grétry qui fut pressenti: n'avait-il pas écrit déjà une célèbre *Rosière de Salency* sur un livret de Pezai. Le 2 septembre 1794, l'œuvre fut créée sous son titre définitif. Les allusions au culte de la Raison avaient disparu: le finale célébrait la Victoire et le temple était celui de la Vertu⁷⁷. La vertu était pour Maréchal et Grétry la valeur la plus haute de leur Panthéon philosophique personnel. Comme dans *Pierre le Grand* - où l'on assistait également au couronnement de Catherine -, la vertu est la seule qualité qui puisse élever sans injustice un être au-dessus des autres:

MATHURIN, *s'adressant à Catherine*

Hé ben, pour vous l'exprimer (...), j'ons arrêté entre nous, qu'tous les ans, à pareil jour, on célébrerait une fête dans tout l'avillage et qu'tant qu'jaurions l'honneur de vous y posséder, i vous serait offert (...) une couronne de fleurs.

(*Pierre le Grand*, I, 7)

UN VIELLARD

Citoyens, écoutez: la modeste Alison,
 Depuis trois ans qu'elle a perdu sa mère,
 Alison en tient lieu pour sa famille entière;
 Elle est le soutien de son père,
 Et fait régner dans la maison
 L'ordre, la paix, les mœurs antiques
 Et les vertus patriotiques.
 Sage Alison, le prix t'est dû;
 Parais et représente aujourd'hui la Vertu.

(*La rosière républicaine*, sc. 3)

Il était en effet très fréquent que la rosière soit choisie pour représenter le personnage allégorique auquel il était rendu hommage⁷⁸. Tant Alison que Catherine représentent un certain idéal: celui de la jeune orpheline qui élève sa famille, qui tient le ménage et qui trouve encore le temps d'aider les malheureux du village. C'est bien entendu la vertu féminine, subtil mélange de pudeur et de générosité, qui est ici célébrée, et

non pas la vertu mâle et héroïque d'un Barra. En ce qui concerne la place que doivent prendre les femmes dans cette nouvelle société, Grétry et Maréchal sont assez en accord. Si, à l'inverse de Maréchal, Grétry n'a jamais imaginé de *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*, s'il ne leur interdisait pas tout accès à la culture et à la science, le compositeur confine cependant les femmes dans un rôle d'auxiliaire de leur mari, étant entendu qu'en dehors du mariage, il n'est aucune place pour elles dans la société civile.

La rosière républicaine s'inscrit dans la veine anticléricale de *Cécile et Ermancé*⁷⁹. Nous avons vu que Maréchal ne pouvait croire qu'un ancien tyran pût devenir un bon républicain et un bon maître d'école. Selon lui, il en est de même des prêtres dont il ne croit pas la réintégration possible dans une société laïque:

LE CURE

Dans le temple de la Vertu,
Aux yeux de la nature,
Je viens me mettre à l'unisson,
Abjurer l'imposture.
Les voici, ces hochets de l'enfance du monde!
(il déchire son bréviaire et le jette.)
Je la déchire en deux, cette lévite immonde!
(il déchire sa lévite et se trouve habillé en sans-culotte.)
(...)

LE MAIRE, à l'officier municipal

Nous aimons tous à croire
Que le vœu de sa bouche est dicté par son cœur.
(au Curé)
C'est à toi désormais à démentir l'histoire.

(*La rosière républicaine*, sc. 7)

La profanation des objets du culte n'avait pas eu lieu que sur la scène de l'Opéra. Elle renvoyait à une réalité qui enchantait Maréchal, mais que Grétry condamnait sans appel⁸⁰. Là, il est certain que Grétry transigeait avec ses sentiments personnels, sinon avec ses convictions religieuses intimes.

Si, sur bien des points, Maréchal et Grétry se trouvent en parfaite communion de pensée, il en est un cependant sur lequel ils divergent du tout au tout: celui de la foi. L'un, nous l'avons vu est un déiste, l'autre est un athée viscéral. Dans un chapitre de ses *Réflexions*, Grétry appelle à la tolérance et au respect des croyances d'autrui:

"On crie, on glose contre La Harpe, parce qu'il a changé de système en route. Pourquoi donc crier si fort? S'il a changé de système, c'est que lui-même a changé. Sommes-nous les mêmes à vingt, quarante ou quatre-vingts ans? Il s'en faut; donc nos opinions changent et doivent changer. Si, dans sa jeunesse, on eût dit à La Harpe qu'il passerait de l'incrédulité au bigotisme, il nous eût ri au nez. C'est cependant ce qu'il a fait, et il croyait encore avoir raison"⁸¹.

L'opposition entre les "deux La Harpe" se transforme en une réflexion plus générale sur l'athéisme. C'est alors l'occasion pour Grétry de rapporter quelques mots d'une conversation avec son ancien collaborateur:

"L'athée Sylvain Maréchal me disoit un jour qu'il m'avoit mis dans son *Dictionnaire des athées*; il vit que cela me déplaisoit. "Tranquillisez-vous, me dit-il, j'y ai mis aussi Fénelon, Bonaparte et Jésus-Christ." - "En ce cas, lui dis-je, on ne peut se plaindre de se trouver en si bonne compagnie"⁸².

Entre Jésus - "enfant illégitime, né à Bethléem, dans la Judée, d'un père qui n'était pas le mari de sa mère"⁸³ - et Buonaparte - "le général des Athées"⁸⁴ -, Grétry figure en effet dans le célèbre *Dictionnaire*:

"GRET..., de Liège; s'il n'est point de la force de la plupart des illustres incrédules de l'Institut national de France, ce célèbre compositeur a du moins prêté, de la meilleure grâce du monde, le charme de sa musique aux paroles d'un opéra joué sur le grand théâtre, et parmi lesquelles on lit:

UN INTERLOCUTEUR

Que mettrons-nous à la place des prêtres?...

REPONSE

De bons magistrats, point menteurs.

L'INTERLOCUTEUR

A la place des Dieux, tant craints de nos ancêtres?

REPONSE

De sages lois, de bonnes mœurs...etc"⁸⁵.

Maréchal se citait lui-même et ne mentait pas. Grétry le savait: il ne s'opposa pas - contrairement aux affirmations de Bruyr⁸⁶ - à ce que son nom figurât dans le *Dictionnaire des athées*, ni même dans la réédition augmentée par l'astronome Lalande après la mort de Maréchal.

Malgré leurs différends métaphysiques, Maréchal et Lalande comptaient parmi les amis du compositeur. Pour eux, la religion est une imposture qu'ils dénoncent dans des termes prémonitoires:

"Un législateur tout moderne P(orche)r a bien osé dire, dans un moment de familiarité: 'Aux trois quart et demi des hommes, il ne faut que de l'opium'"⁸⁷.

Grétry, nous l'avons vu, est déiste. Son déisme très profond et sincère est affaire de sentiment, de conviction intime. La "religion de Grétry" est un composé des diverses théories métaphysiques héritées de la philosophie des Lumières. Il y a un peu du panthéisme de Rousseau chez cet être sensible à la beauté de la nature:

“Pendant une belle soirée d’été, nous nous promenions à l’Hermitage en philosophant; un soi-disant athée, croyant avoir dit bien des choses contre l’existence de Dieu: “Quel bel effet sans cause!” m’écriai-je en regardant le ciel... Il y eut plusieurs minutes de silence après mon exclamation. Je ne sais pas bien à quoi cela tient, mais plus j’étudie la nature et plus j’adore son auteur”.⁸⁸

Comme pour Voltaire ou Leibniz, la perfection qu’il découvre dans l’univers ne peut être le fruit d’un pur hasard. L’horloge postule l’existence d’un horloger et la beauté de la nature célèbre la bonté de son Créateur.

“C’est dans cette unité sublime que l’homme, admirant les effets merveilleux des causes premières qui lui sont à jamais occultes, reconnoît la toute puissance et l’immortalité du créateur (:)

Coeli enarrant gloriam Dei”.⁸⁹

Mais, et c’est là une des originalités de sa pensée, Grétry est un déiste matérialiste ou, si l’on préfère, un matérialiste déiste. Grétry avait été l’ami intime de Diderot et l’on trouve sous sa plume plus d’une phrase rappelant l’auteur du *Rêve de d’Alembert* ou des *Lettres à Sophie Volland*:

“Tout ce qui s’aime s’attire et veut se confondre dans l’unité. Héloïse et Abélard, réduits en atomes vitaux, ne forment qu’une masse amoureuse composée de parcelles homogènes, si elles ont pu se réunir, et si le temps n’a pas changé leurs vertus sympathiques (...). Dissolution, c’est création; fermentation, c’est fièvre créatrice: alors les atomes s’agitent, s’évitent, se recherchent, se pressent et s’unissent pour former un être ou plusieurs êtres”.⁹⁰

Pour Grétry, comme pour Diderot, il existe une continuité dans la nature, du minéral à l’animal et de l’animal à l’homme: selon lui cependant, l’homme seul est doué d’une âme immortelle. Tandis que le corps putréfié sert de terreau à des vies nouvelles, l’âme s’envole vers l’éther. De là ces pages en apparence morbides et qui sont en fait un vibrant *credo* en l’éternité de la vie:

“La nature vit de tout, détruit tout, reproduit tout avec la même indifférence. Son agent principal pompe la substance du cadavre le plus idolâtré, comme celle de la bûche qui brûle dans votre foyer”.⁹¹

“Et si elle (la nature) détruisoit le globe entier, si une comète nous réduisoit en poudre, nos débris, en écrasant une autre planète, la revivifieroient, et nous autres avec elle. O Dieu, que tu es grand!”⁹²

Les âmes des défunts qu’il a chéris continuent de lui parler et d’entourer le compositeur de leur affection:

“La substance spirituelle qui anima mes trois filles mortes, et qui furent formées du plus pur de notre sang, est donc en rapport avec l’âme de leur mère et avec la mienne. Douce illusion, ne te détruis jamais! Les rapports physiques et moraux sont donc délétibles; les rapports spirituels sont indélébiles. L’esprit des êtres émanés de nous, que nous perdons par leur mort, nous reste attaché par amour, par sympathie, et même par homogénéité physique. Il n’y a à rien qui répugne à la raison. Si ces êtres, ces esprits purifiés par la mort ne se montrent pas visiblement à nos organes matériels, c’est parce qu’ils ne le peuvent pas; leur substance céleste n’est plus en rapport physique avec nous, mais toujours en rapport avec notre esprit”.⁹³

Cette sorte de "spiritualisme" le rend, à l'instar de nombre de ses contemporains, particulièrement sensible aux théories d'un Swedenborg⁹⁴. Plus étonnant en revanche - et si typique déjà du XIX^e siècle - l'intérêt pour la métempychose:

"C'est la physique la plus ancienne, la chimie la plus naturelle, et celle qui se présente à l'imagination de tous les peuples. Sous nos yeux, nous voyons le fumier rempli de germes se métamorphoser en fleurs, et le plus infect fait naître celles douées des plus doux parfums. A nos yeux, tout change de forme et d'existence; la mort sert à la vie, comme la vie à la mort... et nous ne croirions pas à la métempychose? (...) les mêmes combinaisons d'esprits, de matières et de circonstances peuvent recommencer le même être, ou à peu près le même, sauf quelques modifications locales. On m'a fait l'honneur de me dire que j'étois le Pergolèse d'Italie, rejeté dans le Nord un siècle après la mort du premier: cela est possible. L'esprit d'Alexandre est peut-être descendu encore pour créer le génie de Bonaparte. Cela est encore possible. Tout ce qui est possible est possible à Dieu, il n'y a que l'impossible qui ne lui appartienne pas".⁹⁵

La religion de Grétry, curieux mélange de science et de sensibilité, est un amalgame original qui lui est propre.

Son matérialisme d'autre part, l'incite à croire en une création du monde issue d'un germe unique:

"C'étoit vraiment une singulière idée que celle de cet auteur qui prétendoit (...) qu'un seul germe vital créé ou incréé, s'étant modifié de toutes les manières par l'influence des élémens où il se trouva jeté, avoit produit tous les êtres animés et inanimés de la nature. A l'athéisme, à l'athéisme! crieront les paresseux qui redoutent la peine de penser. Pourquoi donc? Créer les élémens, créer un seul germe qui se modifie dans les élémens, et selon l'individu qui le contient, n'est-ce pas une opération qui n'appartient qu'à Dieu seul? Comprendre que cela soit, n'est ni absurde, ni difficile. Tant qu'on peut dire d'une chose: Dieu l'a voulu et l'a faite ainsi", il n'y a point de réplique".⁹⁶

Cette création du monde n'est pas encore achevée, elle est en devenir:

DEMANDE

S'il fut des bêtes et des hommes de première création, étoient-ils ce qu'ils sont?

REPONSE

Je ne le pense pas; les besoins ont, je crois, perfectionné l'instinct des unes et la raison des autres.⁹⁷

Cette conception - dont on pourrait trouver l'ébauche dès les *Pensées philosophiques* de Diderot - conduira aux théories de Darwin.

Notre exposé s'est efforcé de donner une structure cohérente à une pensée qui, dans son essence, y répugne. Comme Diderot, Grétry use d'un discours fragmenté: des *Mémoires aux Réflexions d'un solitaire*, cette tendance est de plus en plus nettement affirmée et assumée. Lui aussi, il aime les *Rêves* (l'extraordinaire utopie de *Mon rêve du temps de la Terreur*⁹⁸), la *Réverie* éveillée (la délicieuse *Dissertation sur un verre d'eau*⁹⁹) ou encore le *Dialogue* (*Sur le prééminence des sens entre eux*¹⁰⁰). Il règne dans les écrits de Grétry de la confusion, de la contradiction même, mais elle est dans

la logique d'une pensée en marche, en mouvement perpétuel: n'est-ce pas au nom de cette "logique" que Grétry pardonnait à La Harpe ses revirements spectaculaires? Cependant, il arrive très souvent à Grétry d'user d'un style didactique et démonstratif en désaccord avec la forme choisie et avec l'essence même de sa démarche intellectuelle. A l'inverse de Diderot, Grétry n'a pas pleine conscience de la forme littéraire dont il use: comme un autre Jourdain, Grétry déstructure sans le savoir.

A plusieurs reprises, Grétry revient sur la question de l'athéisme qu'il cherche à combattre¹⁰¹. L'athée est pour lui un orgueilleux, un esprit froid¹⁰² qui, non content d'être lui-même malheureux, cherche à ôter tout espoir aux autres¹⁰³: ces arguments n'étaient pas neufs et sont précisément ceux que Maréchal tente de réfuter dans le discours préliminaire du *Dictionnaire des athées*¹⁰⁴. Le catalogue de sa bibliothèque nous apprend que Sylvain Maréchal possédait les *Mémoires* de Grétry¹⁰⁵. Les *Réflexions* nous apportent la preuve que Grétry avait lu certains ouvrages de l'Homme-sans-Dieu:

"Il reste des doutes au plus incrédule; malgré lui, l'athée Silvain Maréchal, après avoir rassemblé toutes les preuves contre l'existence de Dieu, finit par ce quatrain dans son livre *De la vertu*:

Loin de nous décider sur cet Etre suprême,
Gardons en l'adorant un silence profond.
Le mystère est immense et l'esprit s'y confond:
Pour savoir ce qu'il est il faut être lui-même".¹⁰⁶

Gageons que Grétry devait faire sienne cette "profession de foi" prônant la tolérance et le respect de toutes les croyances.

La tolérance et la générosité caractérisaient en effet la personnalité de Maréchal. Sa mort toute philosophique força le respect et l'admiration de Grétry:

"Sylvain Maréchal a fini, comme Lalande, d'une mort angélique. J'ai dit déjà qu'obligé de paraître avec moi aux répétitions d'opéras dont il étoit l'auteur des paroles, il s'éloignoit, par pudeur, si quelqu'actrice venoit nous parler¹⁰⁷. J'ai su depuis qu'à son lit de mort, il édifia sa famille et ses amis par sa patience et sa douceur. Sa sœur le supplie de permettre qu'elle pose un Christ au pied de son lit: "Peut-être mon frère, que Dieu vous touchera." - "Avec plaisir, ma bonne sœur", répond-il. Il l'eût baisé, si elle l'en eût prié. L'incrédulité passive, tranquille, semble être plus forte que celle active et turbulente. On a pu remarquer que Lalande, dans son système d'athéisme, vouloit faire parler de lui; jamais la moindre ostentation ne parut dans Maréchal. Il se fût mis à genoux devant une madone, pour ne point scandaliser l'honnête citoyen. Au reste, je ne fais l'apologie de ces deux athées que pour dire que l'on peut-être parfait honnête homme sans espoir ni crainte de son avenir".¹⁰⁸

Admirons ici Grétry qui, à l'inverse de la plupart de ses contemporains, n'a pas estimé de son devoir de confondre "l'incrédulité passive" de Maréchal avec une conversion *in articulo mortis*. Maréchal mourut angéliquement le 18 janvier 1803 à midi précis:

"Voilà mes vœux accomplis: j'ai la satisfaction, à mes derniers momens, d'être entouré de ma femme, de sa sœur, de mes amis".¹⁰⁹

Cette mort sans prêtre et sans extrême-onction, entourée de ceux qu'il avait aimés, Maréchal l'avait toujours espérée¹¹⁰. Tel était également le vœu que nourrissait Grétry:

“Le bigotisme ôte à l'homme toute espèce d'énergie, surtout à la fin de sa vie. Chez les catholiques, on se sert trop des morts pour épouvanter les vivans; l'appareil mortuaire y est trop sensible (...), c'est un jugement dernier plus effrayant que consolant. On souffre de voir même de grands hommes terminer, dans notre religion, une vie pure dans le remord et l'effroi”.¹¹¹

Une demi-heure avant son décès, Maréchal dictait à mademoiselle Desprez, sa belle sœur, ce vers blanc:

“Vis bien, et meurs de bout (sic) en face du soleil”.¹¹²

Le Lucrèce français était “entré dans la mort les yeux ouverts...”

Sa vie durant, il n'avait eu de cesse de “turlupiner” ces philosophes que l'on appelait déistes et auxquels appartenait bien entendu le musicien:

“THEISTES ou DEISTES. Ces deux qualifications presque synonymes désignent ceux qui, déjà révoltés de l'absurdité et de l'immoralité de toutes les religions, mais n'osant passer tout de suite dans le camp des Athées, se retranchent à dire qu'il leur faut un Dieu pour faire le monde.

Ces bonnes-gens, fort mal vus par les hommes religieux, inspirent quelque intérêt aux philosophes.

Pour peu que les *théistes* ou déistes aient de logique, ils ne tardent pas à devenir Athées. Ils sont sur le chemin”.¹¹³

Comme au temps de *Denys le Tyran*, Maréchal cherche à faire rire: il n'ignore pas qu'en France le ridicule tue beaucoup plus sûrement qu'un long discours.

Entre l'homme qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas, la raison avait fait silence: seuls s'établissait le dialogue de deux cœurs, de deux âmes sensibles. Ni ange ni bête, ni saint ni diable, mais tout simplement deux hommes emportés dans une même tourmente: leur honnêteté, leur sincérité, leur générosité forcent le respect. En toute humilité, tirens-leur tout simplement notre chapeau.

NOTES

¹ GRETRY, *De la vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*, Paris, Auteur, 1801, t. 1, p. CXXIX.

² *Ibid.*, p. CXXXVII.

³ Dans la seule étude importante consacrée à ce jour aux écrits de Grétry, Raymond TROUSSON aboutit à des conclusions assez similaires par un biais tout différent (“Grétry admirateur de Rousseau”, dans *Livres et Lumières au pays de Liège*, Liège, Desoer, 1980, pp. 349-363).

⁴ Sur Sylvain Maréchal, voir les ouvrages de Maurice DOMMANGET, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, "l'Homme sans Dieu" (1750-1803): vie et œuvre de l'auteur du "Manifeste des égaux"*, Paris, Spartacus, 1950, 510 p., et de Françoise AUBERT, *Sylvain-Maréchal: Passion et faillite d'un égalitaire*, Pise-Paris, Goliardica-Nizet (coll. "Etudes sur l'égalité"), 1975, 180 p.

⁵ Sur la signification et la survie au XVIII^e siècle du thème du *prince travesti*, voir notre article intitulé *La tragédie en musique comme instrument de la politique royale* à paraître dans les *Actes du colloque "Musique, Histoire, Démocratie"*, Paris, juillet 1989. Ce thème est également l'un des topiques de l'opéra-comique (voir Corinne PRE, *Le livret d'opéra-comique en France de 1741 à 1789*, thèse inédite, Paris III, 1981, pp. 180, 220 et svtes.

⁶ Pour la facilité du lecteur - et sauf mention contraire - les citations des opéras de Grétry suivent le texte de l'édition par le Gouvernement belge des *Œuvres complètes*.

⁷ Voir notamment les prises de position très nettes de GRETRY, *De la vérité*, t. 1, p. LIV et svtes.

⁸ J.-N. BOUILLY, *Mes récapitulations*, Bruxelles, Hauman, 1837, t. 1, pp. 159-160. Sur l'influence de la *Henriade* de Voltaire à l'opéra-comique et dans la littérature dramatique en général, voir C. PRE, *op. cit.*, p. 220.

⁹ *Ibid.*, pp. 262-263. Ce livret fut mis en musique par Méhul sous le titre *La chasse du jeune Henri* et créé en mai 1797.

¹⁰ MARECHAL, *Almanach des Républicains pour servir à l'instruction publique*, Paris, Cercle social, 1793, p. 1.

¹¹ BOUILLY, *op. cit.*, t. 1, p. 232. Notons que Grétry attribuait lui aussi à ses origines liégeoises son attrance pour les idéaux de la Révolution (voir GRETRY, *De la vérité*, t. 1, pp. 154-155 et 170). Quant à Sedaine, il s'était singularisé par une critique sévère des privilèges nobiliaires dès *Le jardinier et son seigneur*.

¹² GRETRY, *De la vérité*, t. 2, p. 228.

¹³ GRETRY, *Réflexions d'un solitaire*, éd. par L. Solvay et E. Closson, Bruxelles-Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire - Van Oest, 1919-1922, t. 3, p. 150.

¹⁴ GRETRY, *De la vérité*, t. 1, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, t. 1, pp. LXVI-LXVII.

¹⁶ GRETRY, *Réflexions*, t. 4, pp. 90-91.

¹⁷ *Ibid.*, t. 2, p. 263.

¹⁸ GRETRY, *De la vérité*, t. 1, pp. XLIV-XLV.

¹⁹ Sur la place de *Cécile et Ermancé* dans la carrière de Rouget de Lisle, voir Julien TIERSOT, *Rouget de Lisle: son œuvre, sa vie*, Paris, Delagrave, 1892, p. 37 et svtes; Marguerite HENRY-ROSIER, *Rouget de Lisle*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1937, p. 41 et svtes; Georges de FROIDCOURT, *Grétry, Rouget de Lisle et la Marseillaise*, Liège-Paris, Gothier-Clavereuil, 1945, p. 10 et svtes.

²⁰ *Joseph Rouget de Lisle au peuple et aux représentants*, texte cité par J. TIERSOT, *op. cit.*, p. 38.

²¹ GRETRY, *Correspondance générale*, éd. par Georges de Froidcourt, Bruxelles, Brepols, 1962, pp. 161 et 164.

²² Voir notamment le *fac-simile* de la lettre datée du 15 octobre 1808 dans *L'art*, 1907, t. 67, pp. 108-109.

²³ G. DE FROIDCOURT, *op. cit.*, p. 12, note 3 et GRETRY, *Correspondance*, lettre 156, note 6, p. 162.

²⁴ RABBE et BOISJOLIN eds, *Biographie universelle et portative des contemporains*, Paris, 1836, t. 2, p. 1349. Bien qu'elle s'appuie ouvertement sur cette notice, la *Biographie nationale* de Michaud cherche à atténuer les rumeurs sur l'anticléricalisme de Desprez et omet certains détails, dont la rédaction des *Deux couvens*. Sur les rapports de Maréchal avec la famille Desprez, voir M. DOMMANGET, *op. cit.*, pp. 111 et 213-215.

²⁵ *Moniteur universel*, vendredi 27 janvier 1792, p. 112.

²⁶ Ce manuscrit y est conservé sous la cote Mus. 341 C.

²⁷ Voir le bel article de Karen PENDLE, "A bas les couvents! Anticlérical Sentiment in French Opera of the 1790s", *Music Review*, vol. 42, n° 1, fév. 1981, pp. 22-45.

²⁸ GRETRY, *Correspondance*, lettre 156, p. 164. Voir aussi David CHARLTON, *Grétry and the growth of the opéra-comique*, Cambridge-Londres-New York, Cambridge University Press, 1986, p. 147.

²⁹ GRETRY, *De la vérité*, t. 1, p. LIII.

³⁰ GRETRY, *Réflexions*, t. 1, pp. 107-108.

³¹ *Ibid.*, t. 2, p. 64.

³² *Ibid.*, t. 4, p. 252.

³³ GRETRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Bruxelles, Lamberty (Œuvres complètes de Grétry publiées par le gouvernement belge), 1925, t. 3, p. 85.

³⁴ GRETRY, *De la vérité*, t. 1, p. CXXXVI; voir également: t. 1, pp. 64-65; t. 2, p. 156; t. 3, p. 198 et svtes.

³⁵ GRETRY, *Réflexions*, t. 1, p. 220; voir également: t. 1, pp. 227 et 244; t. 2, pp. 18-19, 21, 24, 105, 185 et 220. La lutte contre le fanatisme religieux sera encore le thème de son dernier opéra *Elisca* sur un livret de Favières.

³⁶ Voir par exemple la *Complainte sur l'air de la romance de M. J. J. Rousseau "N'est-il, Amour, sous ton Empire"* ou encore l'*Ode III* du second livre destinée à être chantée sur l'air "Pleurez mes yeux, & fondez-vous en larmes" (*Bibliothèque des amants*, pp. 172-175 et pp. 51-52).

³⁷ Voir notamment les recueils suivants: *Le petit chansonnier françois ou Choix des meilleurs chansons, sur des airs connus*, Genève, 1778, t. 1, p. 337; *Chansons choisies avec les airs notés*, Genève, 1782, t. 1 p. 37 et t. 3, p. 109; *Chansons choisies avec les airs notés*, Londres, 1783-1785, t. 5, *passim* et t. 6, p. 63. Sur les collaborations de Maréchal à l'*Almanach des Muses*, voir M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 115 et svtes.

³⁸ Le texte de Maréchal est cité intégralement à la suite du compte rendu des *Révolutions de Paris*, 13 au 20 avril 1793, n° 197, p. 164. Voir également Constant PIERRE, *Les hymnes et chansons de la Révolution: aperçu général et catalogue*, Paris, Imprimerie nationale, 1904, n° 835, p. 589.

³⁹ *Courrier français*, n° 103, 13 avril 1793, p. 348, texte cité par M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 249.

⁴⁰ Sur les *Etrennes de la République française*, voir M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 286 et svtes, et F. AUBERT, *op. cit.*, p. 138 et svtes.

⁴¹ Selon Marvin CARLSON, le *Jugement* est "une des œuvres les plus ignobles de l'histoire de la Révolution" (*Le théâtre de la Révolution française*, trad. de l'anglais par J. et L. Bréant, Paris, Gallimard, 1966-1970, p. 207).

⁴² Sur *Le jugement dernier des rois*, voir C.-A. FUSIL, *Sylvain Maréchal ou l'Homme sans Dieu* (1750-1803), Paris, Plon, 1906, p. 78 et svtes; M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 258 et svtes; Jacques TRUCHET, notice relative à son édition du *Jugement dernier des rois*, Paris, Gallimard (coll. "Bibliothèque de la Pléiade"), 1974, t. 2, pp. 1557-1561; Jacques PROUST, "Le jugement dernier des rois", dans *Approche des Lumières: mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 371-379 et "De Sylvain Maréchal à Maïakovski: contribution à l'étude du théâtre révolutionnaire", dans *Studies in eighteenth-Century French Literature presented to Robert Niklaus*, Exeter, University of Exeter, 1975, pp. 215-224; Béatrice DIDIER, *Ecrire la Révolution* (1789-1799), II, ch. 5, "Le jugement des rois de Sylvain Maréchal", pp. 171-180.

⁴³ Grétry aurait-il pu trouver en France de meilleurs librettistes que Voltaire, Favart, Sedaine, d'Hèle ou Marmontel, sans compter les collaborations ébauchées avec Beaumarchais ou Ducis?

⁴⁴ Sur le projet d'un *Diogène et Alexandre*, voir la *Liste des ouvrages dramatiques mis en musique par l'auteur de ces essais*, dans GRÉTRY, *Mémoires*, t. 3, p. 284, n° 42 et M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 285.

⁴⁵ MARECHAL, *Précis historique des événemens révolutionnaires de la République française*, s. l., Patriotes des campagnes, prairial (an III?), p. 8. Songeons notamment à *L'apothéose du jeune Barra* ou à *Agricol Viala* ou *Le jeune héros de la Durance* créés par Jadin en 1794 (voir Max DIETZ, *Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Directorium* (1787 bis 1795), 2^e éd., Leipzig, 1893, p. 361 et M. CARLSON, *op. cit.*, p. 213 et svtes et p. 241 et svtes).

⁴⁶ HOFFMAN, *Callias, ou Nature et Patrie*, Paris, Maradan, an III, p. 19. Ce vers est si proche de la pensée et de la manière de Maréchal que José BRUYR (*Grétry*, Paris, Rieder, 1931, p. 74) et Maurice DOMMANGET (*op. cit.*, p. 285) lui en ont par erreur attribué la paternité.

⁴⁷ Evoquant les personnalités littéraires de l'entourage de Bonaparte, Bouilly (*op. cit.*, t. 2, p. 111) déclare avoir compté Desprez et Hoffman parmi ses amis.

⁴⁸ Voir M. DOMMANGET, *op. cit.*, pp. 491-493.

⁴⁹ Sur *Denys le Tyran* et sur la *Rosière républicaine*, voir Charles NUITTER, "Deux opéras révolutionnaires de Grétry", *Chronique musicale*, 1873, t. 1, pp. 256-264; M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 284 et svtes; F. AUBERT, *op. cit.*, p. 150 et svtes.

⁵⁰ René FARGE, "Une lettre inédite de Grétry (Paris, 21 germinal l'an 2 de la Rép^e une et indivisible)", *Annales révolutionnaires*, t. 7, 1914, p. 143.

⁵¹ Sur l'opportunité des représentations de la *Rosière* à l'Opéra, voir M. CARLSON, *op. cit.*, p. 222.

⁵² Voir le texte d'une lettre de Maréchal cité par M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 284.

⁵³ *Journal de Paris*, 9 fructidor an II (mardi 26 août 1794), n° 603, p. 2434.

⁵⁴ Pauline LONG DES CLAVIERES, "Le registre domestique de Grétry (1793- An XII)", *Revue historique de la Révolution française*, t. 9, janv.-juin 1916, p. 193. Ces deux airs avec accompagnement de guitare nous ont été conservés (voir *RISM*, "Buvons géronte (sic) à notre république" (G 4077) et "il était une fois un roi" (G 4078)).

⁵⁵ Voir GRÉTRY, *Mémoires*, t. 1, p. 253.

⁵⁶ GRÉTRY, *Réflexions*, t. 2, p. 113.

⁵⁷ *Journal de Paris*, *loc. cit.*

⁵⁸ Voir Dominique LAUVERNIER, "Le *Timoléon* de Gossec et Chénier", à paraître dans les *Actes* du colloque "Musique, Histoire, Démocratie", Paris, juillet 1989.

⁵⁹ GRÉTRY, *De la vérité*, t. 1, p. CDX; même idée pp. CXV-CXVI.

⁶⁰ *Denys* s'inscrit dans un courant anti-royaliste qui s'exprime au même moment dans d'autres ouvrages dramatiques (voir E. JAUFFRET, *Le théâtre révolutionnaire (1788-1792)*, Paris, Furne-Jouvet, 1869, pp. 278-279).

⁶¹ Il est certain que Maréchal s'est plu à conserver au mot de *Tyran* toute son ambiguïté, ne choisissant jamais de trancher entre le sens premier historique et le sens dérivé généralement répandu en 1794. Grétry, dont la culture antique n'était pas sans faille, dut être le premier à se laisser prendre, comme en témoigne cette amusante méprise: "Dans leurs festins familiers (...), les anciens se donnoient des noms qui annonçoient leurs défauts ou leurs qualités, et ces noms distinctifs, ils les portoient toute leur vie: Caton le censeur, Denis le tyran, et mille autres de son espèce, Tymon le misanthrope..., etc." (GRÉTRY, *Réflexions*, t. 3, p. 298).

⁶² *Journal de Paris*, *loc. cit.*

⁶³ GRÉTRY, *De la vérité*, t. 1, p. LXXI et svtes.

⁶⁴ *Journal de Paris*, *loc. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*, t. 1, p. CXII.

⁶⁶ GRÉTRY, *Réflexions*, t. 2, p. 113.

⁶⁷ Voir M. CARLSON, *op. cit.*, pp. 217-218.

⁶⁸ (MARECHAL), "L'auteur du jugement dernier des rois, à ses concitoyens", *Révolutions de Paris*, n° 212, an II, du 3 août au 28 octobre 1793, p. 109. La parodie du vers de Gresset prend toute sa saveur si on la rapproche de l'alexandrin original: "Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs" (II,1).

⁶⁹ Joachim LE BRETON, *Notice historique sur la vie et les ouvrages d'André-Modeste Grétry*, Paris, Didot, s. d., p. 24.

⁷⁰ Sur l'importance accordée aux costumes et aux décors par Maréchal, voir B. DIDIER, *op. cit.*, p. 175. La plantation de *Denys le Tyran* a été retrouvée par monsieur Dominique Lauvernier dans les Archives de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (voir *Annexe*).

⁷¹ Songeons par exemple au *Projet de scène patriotique* proposé par Sedaine comme conclusion à son *Guillaume Tell*: une entrée de sans-culottes fraternisant avec les Suisses au son de la *Marseillaise* aurait été, à ses yeux, du meilleur effet.

⁷² Seules quelques phrases de dialogue font exception aux scènes 3, 4 et 5. Il doit d'ailleurs s'agir de l'un des premiers exemples de prose mise en musique.

⁷³ Ce prélude débutant par un motif en doubles croches très proche de l'ouverture des *Deux avarés*, il est possible que celle-ci ait été réutilisée, même si nous n'en avons aucune preuve. Une lecture rapide des partitions tend cependant à infirmer la tradition selon laquelle Grétry aurait largement démarqué dans *Denys* la musique de cet *opéra-bouffon*.

⁷⁴ MARECHAL, "Voltaire", dans *Almanach des Républicains*, p. 28.

⁷⁵ Lors d'une reprise de *Denys le Tyran* à Gênes en 1978, la pièce fut suivie par *Der Zar lässt sich photographieren* de Kurt Weill.

⁷⁶ Sur le thème de la rosière, voir l'article de Sarah MAZA, "The Rose-Girl of Salency: Representations of Virtue in Prerevolutionary France", *Eighteenth-Century Studies*, 1989, pp. 395-412.

⁷⁷ Voir C. PIERRE, *op. cit.*, p. 833, n° 2226-2227 et M. DOMMANGET, *op. cit.*, p. 274 et svtes.

⁷⁸ Voir notamment Mona OZOUF, *Lafête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard (coll. "Folio histoire"), 1976-1988, p. 16.

⁷⁹ Selon José BRUYR (*op. cit.*, p. 47), Grétry aurait d'ailleurs réutilisé une partie de sa partition de *Cécile et Ermancé* ou *Le despotisme monacal* dans sa *Rosière républicaine*: la découverte du manuscrit de *Cécile* vient de confirmer cette assertion.

⁸⁰ GRETRY, *De la vérité*, t. 1, p. CXIV.

⁸¹ GRETRY, *Réflexions*, t. 3, p. 206.

⁸² *Ibid.*, t. 3, p. 208, note 2.

⁸³ MARECHAL, *Dictionnaire des athées anciens et modernes*, Paris, Grabit, an VII, p. 204.

⁸⁴ *Ibid.*, p.57.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁸⁶ J. BRUYR, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁷ MARECHAL, *Dictionnaire des athées*, p. XXIX et LALANDE, *Supplément*, p. 63.

⁸⁸ GRETRY, *Réflexions*, t. 1, p. 84.

⁸⁹ GRETRY, *Mémoires*, t. 2, p. 69.

⁹⁰ GRETRY, *Réflexions*, t. 1, pp. 100-101.

⁹¹ *Ibid.*, t. 3, p.99.

⁹² *Ibid.*, t. 1, p.36.

⁹³ *Ibid.*, t. 2, p.271.

⁹⁴ Voir notamment *Ibid.*, t. 1, pp. 224-230.

⁹⁵ *Ibid.*, t. 2, pp.73-74.

⁹⁶ *Ibid.*, t. 3, pp.286-287.

⁹⁷ *Ibid.*, t. 3, p.128.

⁹⁸ *Ibid.*, t. 2, pp.188-206.

⁹⁹ *Ibid.*, t. 1, pp.129-130. Si l'on en croit le neveu du compositeur, Grétry était particulièrement fier de ce texte dont il "parlait souvent avec complaisance" (A. GRETRY, *Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur, précédées de son oraison funèbre par Bouilly*, Liège, Latour, 1828, p. 21).

¹⁰⁰ *Ibid.*, t. 3, pp.27-35.

¹⁰¹ Voir notamment GRETRY, *De la vérité*, t. 3, pp. 152-157 et 192-195; *Réflexions*, t. 1, pp. 249-251.

¹⁰² GRETRY, *Réflexions*, t. 1, p. 120.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 381.

¹⁰⁴ MARECHAL, "Discours préliminaire ou Réponse à la demande: Qu'est-ce qu'un athée?", dans *Dictionnaire des athées*, p. XVI.

¹⁰⁵ Le catalogue de la bibliothèque de Maréchal est reproduit à la fin de l'ouvrage de F. AUBERT, *op. cit.*, pp. 156-175. Les trois volumes des *Essais sur la musique* portent le n° 97.

¹⁰⁶ GRETRY, *Réflexions*, t. 4, p. 382. Le texte de Grétry est absolument conforme à ce que nous savons du caractère et de la mort de Sylvain Maréchal (voir Mme GACON-DUFOUR, "Notice sur Sylvain Maréchal", dans MARECHAL, *De la vertu*, Paris, Collin, 1807, pp. 1-72).

¹⁰⁷ Cette phrase renvoie à un chapitre des *Réflexions* aujourd'hui perdu.

¹⁰⁸ *Ibid.*, t. 3, p. 224.

¹⁰⁹ Propos de Maréchal rapporté par Mme GACON-DUFOUR, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁰ Voir MARECHAL, *Discours préliminaire*, pp. XX-XXIV.

¹¹¹ GRETRY, *Réflexions*, t. 2, pp. 18-19.

¹¹² Vers de Maréchal rapporté par Mme GACON-DUFOUR, *op. cit.*, p. 71.

¹¹³ MARECHAL, *Dictionnaire des athées*, p. 472.

ANNEXE

Légende de la plantation de *Denys le Tyran, Maître d'École à Corinthe* de GRETRY
Dominique LAUVERNIER

Les Archives de la Bibliothèque de l'Opéra à Paris conservent, par hasard, parmi diverses plantations et esquisses de décorations de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la plantation pour la représentation de l'œuvre de Grétry sur la scène de l'Opéra à Paris. Cette décoration suffisamment profonde permettait l'évolution des ballets d'enfants; elle n'offre aucune particularité originale, mais elle est bien représentative de la production ordinaire d'une scène lyrique à la fin du siècle. Sur le plan coté en pieds et pouces, à l'encre noire, de la scène, sont rapportés en rouge les emplacements des chassis, fermes et rideaux de la décoration, ainsi que des éléments mobiles. La dimension des chassis est notée en bas à droite.

au n°1, jardin: arbre; cour: colonne
 au n°2, jardin: maison du marchand de vin; cour: colonne
 au n°3, jardin: colonne derrière savetier; cour: école de Denys
 au n°4, jardin: colonne; cour: école de Denys
 au n°5, jardin: colonne; cour: arbre
 au n°6, jardin: colonne; cour: temple
 au n°6, jardin: temple d'Adrien (autre opéra); cour: temple
 au n°7, jardin et cour: Rideau d'Adrien

Les Archives Nationales cote AJ 13/58 n°100 décrivent la même décoration:
 Ecole de Denys le Tyran composée de 4 chassis qui sont 1 et 2 côté jardin, 3 et 4 côté de la cour.
 Ceux-ci sont comme demie-ferme. Le 3 est isolé.

1 Statue de la Liberté en marbre blanc.
 2 Bancs pour l'école côté de la cour.
 2 Tabourets antiques couverts d'une serge verte.

1 Chaise curule.

1 Table antique, le tout en noyer.

Les 2 chassis côté de la cour représentent un riche monument en ruine de marbre blanc ordre corinthien.

1 Piedestal placé dans l'école.

Les 2 chassis côté jardin différents bâtiments entre autres la boutique d'un savetier.

Ce décor est bon de toutes constructions, mais ne peut servir que de matériaux.

Le tout estimé 300 F.

Note: Peint par le citoyen MIMIQUE. Donné le 8 fructidor an 2.

Existe comme en l'an 6.

En médiocre état au 1^{er} vendémiaire an 8.

En même état en prairial an 9 qu'en 9 bre an 8.

En même état en thermidor an 10.

Cote de la plantation dessinée, BN Opéra Esqu. Anc. V, 44.

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

par
Philippe VENDRIX

Fonds national de la Recherche scientifique

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

I. La poétique musicale

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. “Révolutionnaire”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. L'exemple

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“La musique bruyante qu'on peut appeler révolutionnaire.”²²

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

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

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

Conclusion

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

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

Public

| ————— = relation directe de perception

Musique

| ————— = relation indirecte du traité
 | ————— = relation directe du compositeur

Compositeur

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

NOTES

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

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

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

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

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

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

⁷ Art. "Caractère" de Sulzer.

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

⁹ Paris, 1959, p. 376.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ De cet événement auquel Grétry ne participa peut-être pas, il garde une rancœur contre Barras. N'écrit-il pas dans ses *Réflexions d'un solitaire* (Bruxelles, 1921, vol. II, p. 113): "Je fis *Guillaume Tell*, à la demande de Sedaine; les autres ouvrages tels que *Barra*, qui fut représenté aux Italiens, la *Rosière républicaine* et *Denys le tyran* à l'opéra, me furent ordonnés par les terribles autorités de ce temps."

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

²⁰ *Op. cit.*, vol. II, p. 225.

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

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

²³ *Ibid.*, vol. II, p. 57.

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

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

LA CHANSON POPULAIRE FRANÇAISE DE 1789 A LA RESTAURATION EVOLUTION ET FONCTIONS

par
Nathalie VERSTRAETEN
Université Libre de Bruxelles

En regard des travaux qui ont été présentés lors de ce colloque, ma participation ne constitue - j'en suis bien consciente - qu'un travail d'amateur. J'espère cependant que mon exposé - qui consiste en la synthèse d'un mémoire réalisé sur la chanson populaire en France de 1789 à 1850 - apportera quelques lumières sur le sujet envisagé, notamment en le situant dans un cadre historique.

Mes préoccupations initiales ne sont pas identiques aux vôtres puisque je m'intéresse surtout à la culture populaire. Nos réflexions se rejoignent toutefois du fait des circonstances socio-culturelles qui marquent le XVIII^e siècle finissant. Effectivement, même si - comme en témoigne l'étude de François Furet et de Jacques Ozouf¹ - le peuple n'est pas aussi totalement illettré qu'on pourrait le penser, la chanson représente néanmoins l'essentiel de sa culture. Or, elle ne se conçoit pas sans un matériel musical à la base².

J'ai tenté, pour ma part, de retracer l'évolution de ce genre si inhérent aux masses laborieuses et de relever les diverses missions qui lui ont été attribuées en fonction des événements. C'est sur cette recherche que porte ma communication. Elle se compose de deux parties: la première couvre la période de 1789 à 1799 environ, la seconde s'étend du Premier Empire à la Restauration.

L'évolution que connaît l'époque révolutionnaire trouve en fait son origine dans les dernières décennies de l'Ancien Régime. Dans les siècles antérieurs, la majeure partie des couplets consacrés aux affaires de la vie publique étaient des couplets érotiques - voire orduriers et vicieux - raillant les hommes au pouvoir, les rois et leurs favorites. Qu'on se souvienne des innombrables mazarinades, poissonnades et bourbonnaises dont les scandaleux refrains ont agité et troublé la France tout entière. Voici un de ces ponts-neufs composé sur "la Du Barry", une des maîtresses de Louis xv:

Quelle merveille!
 Une fille de rien,
 Une fille de rien,
 Quelle merveille!
 Donne au Roi de l'Amour,
 Est à la Cour.

Elle est gentille,
 Elle a les yeux fripons;
 Elle a les yeux fripons;
 Elle est gentille,
 Elle excite avec art
 Un vieux paillard.³

Mais, dès 1760, une réaction à ces chansons licencieuses se produit sous une double forme: la chanson d'amour évolue vers la romance pastorale et sentimentale⁴, tandis que la chanson satirique, qui se détourne elle aussi de la grivoiserie, devient davantage politique.

Reichardt et Schneider, qui ont étudié les couplets reproduits dans les *Mémoires secrets de Bachaumont*⁵, mettent également en évidence l'intérêt manifesté à l'égard de la politique et de l'actualité⁶. Enfin, la même observation vaut pour les almanachs populaires. Ainsi, l'un d'eux - qui n'est pas un almanach chantant, signalons-le - le *Messager boiteux* note en 1758 que "s'il y a jamais eu un temps où la passion d'apprendre les nouvelles publiques ait été poussée à son plus haut point, même dans les personnes du sexe, c'est certainement celui où nous nous rencontrons..."⁷. D'autre part, sous l'influence de la philosophie des Lumières, surtout de Rousseau, des critiques sociales, morales, et religieuses affluent. Alors qu'en 1745 on conseillait au pauvre de "borner ses désirs"⁸, on lui assure en 1788 que "l'homme de bien est ennemi de tout ce qui s'appelle servitude"⁸. On observe, par conséquent, une tendance générale à la politisation.

L'opéra-comique joue aussi un rôle de taille dans la préparation du terrain. Deux types coexistent alors: l'opéra-comique moderne, qui lance des musiques nouvelles (de Philidor, de Grétry, de Monsigny,...) et l'opéra-comique ancien, ou comédie en vaudeville, qui ravive des airs du passé. L'assistance qui se presse à ces spectacles est très diversifiée, de sorte que se constitue un vaste fonds d'airs communs aux différentes couches sociales⁹. La chanson révolutionnaire y plongera largement, ce qui explique que l'on n'ait recensé que 6,5%¹⁰ de morceaux nouveaux - au regret des compositeurs d'ailleurs qui déplorent le conservatisme de leur public¹¹. Les 93,5% restants font, quant à eux, appel à des timbres¹² ou même à des faux timbres¹³.

En dépit du petit nombre de compositions originales, la musique est donc un facteur essentiel de la large diffusion des chansons. Il semble même que sa fonction ne se limite pas toujours à véhiculer des idées sur des airs familiers, mais que ceux-ci soient parfois signifiants. De fait, le choix de l'air du *Confiteor* pour la *Confession du Pape* n'est certes pas le fruit d'un hasard, pas plus que le choix de l'air *Ah daignez m'épargner le reste* pour la *Liberté dans nos colonies* qui s'apitoye sur la misérable condition des esclaves noirs.

Il arrive naturellement que paroles et mélodies ne s'harmonisent absolument pas, comme lorsque l'on plaque un texte pacifique sur l'air martial par excellence qu'est la *Marseillaise*. Toutefois, il faut être conscient qu'il existe dans ce domaine tout un jeu d'appels et d'interférences, tout un réseau de significations qui échappent aux profanes que nous sommes. Une étude sur le sujet se révélerait assurément très fructueuse.

Mais revenons à la Révolution pour laquelle la scène est maintenant prête. Les années 89 à 91 ne connaissent pas de modifications décisives. On note néanmoins l'augmentation considérable du nombre des chansons qui passent - selon les chiffres de Pierre¹⁴ - de 116 en 1789 à 308 en 1791; elles iront jusqu'à 701 en 1794. La chanson appartient en effet aux genres montants de l'époque, de même que l'art oratoire ou que le journalisme. Elle a sur ce dernier l'avantage de l'oralité et sur le discours, celui de se présenter sous une forme facile et attrayante. Elle apparaît comme la solution idéale au problème de l'audience populaire, si important en ce moment où les masses s'affirment comme une puissance non négligeable.

On est aussi frappé par la force des liens qui unissent chanson et conjoncture historique. Tous les événements, petits et grands, tels la réunion des Etats Généraux, la prise de la Bastille, la fonte des cloches, l'instauration de la Constitution civile du clergé, de la cocarde nationale, du divorce, etc. sont commentés quotidiennement. Durant cette période, le petit peuple se montre encore profondément monarchiste. Plusieurs couplets illustrent ce sentiment, dont celui-ci rédigé en style poissard¹⁵: "Ces grands états-généraux/F'ront-ils du brouet d'andouille?/... Quand, par miracle, un bon roi/Veut faire l'bien et d'si bonne foi¹⁶."

Par ailleurs, les couplets satiriques, mis au service de la cause royaliste ou révolutionnaire, atteignent des sommets dans l'ironie. Les *Chemises à Gorsas* en sont un exemple parmi bien d'autres. Gorsas, rédacteur du *Courrier de Versailles* et révolutionnaire modéré, avait critiqué le départ des tantes du roi pour l'étranger avec tous leurs effets qui appartenaient en fait, rappelait-il, à la Nation. Un chansonnier royaliste, Marchant, raconte qu'elles ont été arrêtées au cours du voyage et leurs bagages fouillés par des patriotes qui y cherchaient les chemises de Gorsas et qui réclamaient:

Donnez-nous les chemises
A Gorsas
Donnez-nous les chemises
Nous savons à n'en douter pas,
Que vous les avez prises,
Donnez-nous les chemises
A Gorsas !¹⁷

Mais la Révolution se caractérise surtout par le fait que, outre le divertissement et l'information, des fonctions de propagande et de formation civique sont quasi officiellement conférées à la chanson¹⁸. Ainsi, Dubouchet, un membre de la Convention, déclare en 1794: "Rien n'est plus propre que des hymnes et des chansons patriotiques à électriser les âmes républicaines. J'ai été témoin de l'effet prodigieux

qu'elles produisent, lors de ma mission dans les départements. Nous terminions toujours les séances des corps constitués et des sociétés populaires en chantant des hymnes, et l'enthousiasme des membres et des spectateurs en était la suite immanquable¹⁹". Quant à Dom Devienne, membre de l'Institut National de Musique (le futur Conservatoire), il s'exprime clairement à ce sujet: "Il faut au peuple des chansons, des fêtes, des spectacles. Quand on veut intéresser des gens dont l'imagination est vive, et dont les esprits ne sont point encore suffisamment éclairés, c'est à leurs sens qu'il faut parler²⁰". Le pouvoir et les artistes qui en sont proches conçoivent donc fort bien l'intérêt que présente la chanson en tant qu'instrument de diffusion et de promotion des idéaux révolutionnaires.

Attardons-nous d'abord un peu sur la chanson comme moyen de polémique. Propagande et contre-propagande connaissent un développement exceptionnel puisque, pour la première fois, un véritable débat idéologique oppose les candidats au pouvoir. Chaque parti dispose d'organes de diffusion propres. Les défenseurs du roi s'expriment, notamment, dans les célèbres *Actes des Apôtres*, auxquels réplique la progressiste *Légende dorée ou les actes des martyrs*²¹ (Les titres témoignent de l'esprit d'à-propos et de l'humour caustique qui animent ces pamphlets).

Outre les couplets satiriques, la chanson prend dans cette fonction des formes spécifiques qui sont toutes liées à l'identification de certains morceaux à un parti. A la *Marseillaise*, au *Ça ira*, à la *Carmagnole*,... s'opposent *O Richard, O mon roi, Vive Henri IV, Cadet Rouselle, Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*,... C'est ainsi que les musiciens de l'Ecole de musique de la Garde nationale (futur Institut National de Musique) sommés par Lafayette, en compagnie du roi, de jouer *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* refusent de s'exécuter et entament le *Ça ira*. Par conséquent, les chansons symbolisent parfois véritablement une faction, au point que des hommes sont morts pour avoir chanté l'une, ou l'autre, d'entre elles²².

Sur cette valeur de signal politique se greffent les autres utilisations, essentiellement parodiques (au sens large du terme, car les similitudes portent quelquefois uniquement sur l'air, mais quelquefois également sur les rimes et même sur les paroles²³). Les airs les plus répandus sont naturellement les plus fréquemment imités: nous possédons 24 versions du *Ça ira* et 50 de la *Carmagnole*²⁴; quant à la *Marseillaise*, elle bat tous les records avec ses 250 contrafacta²⁵. Ce sont eux que nous allons rapidement examiner ici.

Ces parodies peuvent en fait couvrir des objectifs très divergents; j'en ai relevé trois. Un premier groupe, majoritaire, comprend les imitations prorévolutionnaires, qui se réclament du chant original. Le quatrain suivant, composé par la citoyenne Bagneris²⁶, explicite ce mécanisme:

Sur l'air chéri des Patriotes
Je veux aussi faire des couplets.
Pour fêter les bons Sans-Culottes,
Il n'en est point de plus parfaits...²⁷

Ce type de contrefaçons fait rarement preuve de qualités littéraires exceptionnelles. Elles exaltent les idées républicaines, mais elle ne cherchent pas à multiplier les liens avec le texte initial, alors que c'est justement ce qui donne toute sa saveur au procédé. Celle-ci s'adresse à l'Être Suprême:

Être infini, que l'homme adore
 Sous des noms, des cultes divers,
 Entends d'un peuple qui t'implore
 Les vœux et les pieux concerts.
 Que toute la terre fléchisse
 Devant ta sainte volonté:
 Nous espérons en ta bonté,
 Même en redoutant ta justice,
 Brise par-tout les fers de la captivité:
 Dieu bon (bis), donne aux mortels la paix, la liberté²⁸.

D'après Hinrich Hudde, qui a beaucoup étudié ces contrafacta, leur principale raison d'être serait de faire explicitement de la *Marseillaise*, écrite par le monarchiste Rouget de Lisle, un chant républicain.

Le deuxième groupe est composé des imitations favorables elles aussi à la Révolution, mais burlesques. Leur nombre est limité puisque la *Marseillaise* prend un caractère sacré dès 1793. Certaines sont remarquablement bien réalisées. Je vous laisse juger sur base de quelques vers extraits de la plus connue: *Allons enfants de la Courtille*, exposés en parallèle avec les vers originaux.

La Marseillaise

Allons enfants de la patrie,
 Le jour de gloire est arrivé.
 Contre nous de la tyrannie,
 L'étendard sanglant est levé. (bis)
 Entendez-vous dans les campagnes
 Mugir ces féroces soldats,
 Ils viennent jusque dans vos bras
 Egorger vos fils, vos compagnes.
 Aux armes, citoyens! formez vos bataillons!
 Marchez, marchez, qu'un sang impur abreuve vos sillons.
 Français! en guerriers magnanimes
 Portez ou retenez vos coups,
 Epargnez ces tristes victimes
 A regret s'armant contre nous. (bis)
 Mais le despote sanguinaire,
 Mais les complices de Bouillé,
 Tous ces tigres qui, sans pitié,
 Déchirent le sein de leur mère.
 Aux armes, etc,

Le retour du soldat

Allons enfants de la Courtille,
 Le jour de boire est arrivé.
 C'est pour nous que le boudin grille,

C'est pour nous qu'on l'a préparé. (bis)
 Ne sent-on pas *dans* la cuisine
 Rôûir et dindons et gigots;
 Ma foi nous serions bien nigauds,
 Si nous leur faisons triste mine.
 A table, *Citoyens*, videz tous les flacons;
 Buvez, buvez, qu'un vin bien pur abreuve vos poumons.
 Amis, *dans* vos projets bachiques,
 Sachez ne pas trop vous presser;
 Epargnez ces poulets étiques,
 Laissez-les du moins s'engraisser. (bis)
 Mais ces chapons aristocrates,
 Chanoines de la basse-cour,
 Qu'ils nous engraisent à leur tour,
 Et n'en laissons rien que les pattes.
 A table, etc. ²⁹

Cette dernière strophe en particulier montre d'une manière manifeste qu'il ne s'agit pas d'une chanson d'opposition à la république, au contraire... D'autre part, nous avons pu noter l'heureuse exploitation des procédés parodiques.

Le troisième groupe porte le nom expressif de "contre-marseillaises". Elles visent à surpasser et à récupérer la force et l'enthousiasme entraînant de la mélodie initiale au profit des factions adverses. La qualité de ces textes naît de la tension entre la proximité formelle qu'ils entretiennent avec l'original et la distance au niveau du contenu politique³⁰. La *Marseillaise* est, en effet, retournée comme un gant; l'air et - dans la mesure du possible - les paroles restent identiques, mais les valeurs sont systématiquement renversées:

Le cri des (vrais) patriotes

Allons enfants de la Patrie!
 Voici la fin de nos malheurs;
 On va punir la tyrannie
 De tous ces clubs désolateurs.
 Entendez-vous dans nos campagnes
 Gémir ces pauvres villageois,
 Qui veulent vivre par les loix,
 Eux, leurs enfants et leurs compagnes?
 Aux armes citoyens! formez vos bataillons;
 Marchez, marchez, qu'un sang impur abreuve vos sillons.³¹

Enfin, certaines parodies s'organisent plus particulièrement autour d'un thème; des chansonniers échangent leurs opinions à propos d'un sujet sur l'air d'une chanson bien précise. La romance *Pauvre Jacques* a, de la sorte, été utilisée pour débattre de la condamnation et de la mort de Louis XVI³². Pour en terminer avec cet aspect polémique: la révolution de 1789 apparaît en définitive comme une période très riche en "débat politico-musico-littéraires"³³.

La seconde fonction capitale dont est chargée la chanson – la fonction pédagogique – se développe surtout à partir de 1792, après la déclaration de la guerre et

l'instauration de la république. Les anciennes bases religieuses, morales et politiques ont été renversées et le jeune état doit se construire sur de nouvelles valeurs. Le principe fondamental est inspiré de la conception rousseauiste que tout homme libre est un homme bon. Tout citoyen qui se respecte se doit, par conséquent, d'être vertueux³⁴.

L'un des recueils de chants républicains³⁵ que j'ai analysé est subdivisé en quatre sections, qui correspondent aux quatre grandes sortes de chansons engendrées par cette fonction. Viennent d'abord les chants religieux, les hymnes à l'Être Suprême, qui comble le vide laissé par la divinité catholique et qui est adoré en tant que créateur de l'univers, libérateur et source de toutes les vérités:

Dieu juste! Dieu puissant, dans cette auguste enceinte,
L'homme enfin n'admet plus que ta majesté sainte.
L'imposture a fait place à l'utile clarté
Du flambeau de la vérité.
L'encens n'est dû qu'à toi: nous n'avons plus de mage,
Qui, dans un Attila, nous offre ton image.
Nous ne reconnaissons, dans ce vaste univers,
Que le Dieu qui, d'un souffle, a fait tomber nos fers³⁶.

La deuxième section s'intitule: chants philosophiques et moraux. On y encense notamment l'Amour maternel, l'Amour filial, l'Adoption, le Mariage (civique), la Nature (le Bon Sauvage),... et on y exècre le luxe. tout cela sur un ton tantôt pompeux et larmoyant (A), tantôt léger (B):

A *Odes contre le luxe*

Métal perfide, or séducteur.
Chez nous, tu n'as plus rien à faire.
Pour prix des Arts, de la valeur
C'est du Laurier que l'on préfère.
Perds à jamais l'espoir flatteur
D'être agréable ou nécessaire:
Et par ta propre pesanteur
Rentre aux abîmes de la terre³⁷.

B.

L'amour est père du désir,
L'hymen est celui du plaisir,
C'est un dieu patriote.
L'amour est souvent inconstant,
Mais l'hymen est toujours charmant
C'est un vrai sans-culotte.
Mon époux a su me charmer,
Pourrais-je hélas! ne pas l'aimer;
Il est tant patriote.
D'ailleurs, le soir et le matin,
Un mari bon républicain
Est toujours sans-culotte³⁸.

Inutile de préciser que le sens civique passe avec et avant toutes les autres vertus louées³⁹.

Le patriotisme est encore à l'honneur dans la troisième partie, qui comprend des hymnes guerriers, mais aussi des chants officiels, créés à l'occasion des fêtes. Je reproduis ci-dessous un *Hymne à l'Agriculture*, écrit sur l'air de la *Marseillaise*⁴⁰:

Allons enfants du labourage;
 Poussez le soc avec vigueur;
 Charmez les soins de votre ouvrage
 Par un chant qui parte du cœur.
 Du sein de la moisson naissante,
 A vos besoins l'espoir sourit,
 Et sous vos mains partout fleurit
 La campagne reconnoissante.
 Aux armes, laboureurs! prenez vos aiguillons!
 Marchons, marchons, qu'un bœuf docile ouvre un large sillon!⁴¹

La quatrième catégorie est d'un tout autre genre puisqu'elle réunit les "gaietés philosophiques", qui raillent les ecclésiastiques et qui célèbrent l'amour et le bon vin. Elles s'achèvent cependant souvent sur une note morale: le couplet suivant en constitue un exemple.

On peut trinquer de tems en tems;
 Mais à l'égal des Allemands,
 Français, gardons-nous de trop boire
 Mars doit laisser Bacchus bien loin:
 Un bon soldat, entre nous, n'a besoin
 Que de l'ivresse de la gloire⁴².

La chanson éducative emprunte donc parfois la forme et l'esprit de genres pré-existants, tels la romance, la satire, ou les refrains bachiques. Mais elle cherche parfois ses sources ailleurs. Ainsi, les hymnes religieux tirent leur inspiration des cantiques, tandis que certains chants patriotiques, comme la *Marseillaise*, reflètent directement les discours et les affiches de l'époque⁴³.

Sur le plan formel, signalons encore l'importance que prend le refrain. Cette importance est liée à deux facteurs: d'une part, le nombre considérable de timbres empruntés à des opéras-comiques modernes qui, à l'encontre des anciens, possèdent presque toujours un refrain; d'autre part, une meilleure exploitation des possibilités qu'offre cette petite phrase musicale, répétée à plusieurs reprises, parfois en chœur. On n'y place plus des formulettes dénuées de sens (Traladeridera, La Faridondaine La Faridondon, Ohé Tralalala,...), on lui confère au contraire un rôle sémantique déterminant: on y concentre les idées-clés du message.

Puisque nous en sommes à évoquer la forme, j'ajouterais volontiers quelques mots sur le style de ces chansons. D'abord sur leur vocabulaire, qui traduit un patriotisme ardent: en effet, les termes vénérés "Liberté", "Patrie", "droits",... rivalisent en quantité avec les termes abhorrés "tyrannie", "aristocratie", "despotisme",... Un autre trait caractéristique que vous aurez sûrement remarqué est le style emphatique

pseudo-romain, truffé d'apostrophes, d'inversions et de termes empreints de classicisme⁴⁴. Bien sûr, d'autres chansons font montre d'un style nettement moins apprêté, comme le *Ça ira* ou la *Carmagnole*. Leur langue, simple, abonde en images et en expressions populaires. La forme participe donc, d'une part, d'une volonté de s'ancrer dans les réalités contemporaines⁴⁵; d'autre part, du désir de se montrer à la hauteur des idéaux révolutionnaires et, pour ce faire, de s'inspirer des modèles d'une Antiquité dont on admire profondément les républiques.

Quant à la diffusion de ce genre investi de fonctions multiples, on peut dire que la chanson est présente partout: dans les rues, dans les écoles⁴⁶, dans les théâtres⁴⁷, dans les sections politiques⁴⁸, sans oublier les fêtes nationales⁴⁹. L'historien Mathiez compare ces cérémonies à un culte, à la "manifestation extérieure de la foi patriotique"⁵⁰, mais si elles font partie de la propagande, elles n'en représentent pas moins l'apogée du souci de faire participer le peuple à la vie artistique comme il participe à la vie politique.

Cette situation florissante se voit ébranlée par l'épisode du 9 thermidor An II (1794). A partir de ce moment, et en dépit des efforts des autorités qui tentent de lancer de nouveaux morceaux, le nombre des couplets composés ne cesse de décroître. Les sections politiques et des théâtres fréquentés par la populace disparaissent. Dès 1796, des limitations frappent les chansonniers: il leur faut une autorisation spéciale, leurs emplacements sont désignés et ils doivent se retirer avant la nuit. Les fêtes se maintiennent - voire se multiplient - , mais elles n'ont plus la même valeur, le peuple n'est plus invité à y tenir une place active⁵¹. De manière représentative, les défilés triomphaux et les revues militaires prennent peu à peu le pas sur les grandioses cérémonies républicaines.

Le début du Premier Empire est donc marqué par la diminution du nombre des chansons engagées politiquement; Pierre en signale à peine 65 pour les trois années 1800-01-02 (cf 701 en 1794)⁵². La perte de l'intérêt pour la scène publique s'explique évidemment par la démobilisation et les désillusions qui font suite à la Terreur et à la réaction thermidorienne. Mais le rigoureux appareil de surveillance et de censure mis en place par Napoléon, secondé par Fouché, est également en cause: le *Ça ira* et la *Carmagnole* sont rapidement interdits alors que le *Veillons au salut de l'Empire* n'est épargné que grâce à l'ambiguïté du terme "empire". La police se charge de museler les chansonniers qui rappellent à la population "les malheurs passés et les époques désastreuses"⁵³.

Si la politique est écartée⁵⁴, l'actualité n'est pas totalement bannie pour autant. On célèbre les grands événements de la vie impériale (sacre, mariage, naissance,...) comme jadis ceux de la vie royale; le ton est le même. On retrouve d'ailleurs à cette occasion le style poissard cher à Vadé:

J'entendons ronfler l'canon,
Y g'na plus à s'en dédire:
On couronn' Napoléon
Empereur de ce bel Empire.

Ça nous promet pour l'avenir
Ben du bonheur et du plaisir⁵⁵.

L'auteur de ce couplet ne croyait pas si bien dire!

L'actualité militaire est - c'est inévitable - aussi au premier plan. Les chansons de soldat et de bivouac foisonnent. Les poncifs demeurent ceux de l'époque révolutionnaire (le soldat prêt à mourir pour sa patrie et la fierté de sa femme ou de sa fiancée devant son courage), mais s'y ajoute l'octroi d'une pension et d'une médaille remise par Napoléon le Grand en personne:

Me voyant conquérant,
Napoléon le Grand
D'un' croix de mérite,
Me fit un présent
Me faisant cet honneur,
Il me dit: "Bon brûleur,
Tu seras pensionné;
On te permet d'aller
Au sein de ta famille
Te tranquilliser⁵⁶.

Par ailleurs, de plus en plus, les chansons ne vantent plus la bravoure de l'ensemble des citoyens français; elles s'arrêtent à l'héroïsme d'un unique vainqueur, magnifié dans tous ses faits et gestes: l'Empereur. Au total, Napoléon a donc récupéré la force propagandiste de la chanson pour asseoir son pouvoir personnel.

L'épopée napoléonienne, particulièrement dans ses avatars égyptiens, influence encore la chanson d'une autre manière. En effet, à mi-chemin entre la chanson de soldat et la romance, le genre croisade voit le jour. Ce genre, qui met en scène de gentils troubadours partis en pèlerinage, marque un retour en force des valeurs abolies. La fuite dans le passé et dans l'exotisme, la foi catholique qui est remise à l'honneur, de même que l'expression de sentiments lyriques créent une atmosphère préromantique. Ces caractéristiques apparaissent dans l'extrait ci-dessous:

Un gentil troubadour
Qui chante et fait la guerre,
Revenait chez son père
Rêvant à son amour;
Gages de sa valeur,
Suspendus en écharpe
Son épée et sa harpe
Se croisaient sur son cœur.

Il rencontre une pèlerine voyageant, un rosaire à la main et coiffée d'un grand chapeau de paille. Il reconnaît son amante qui allait en pèlerinage

A la Vierge divine
Demander son retour...

Un ermite les marie dans une chapelle voisine⁵⁷.

Quant à la romance traditionnelle, bien qu'elle ait été quelque temps éclipsée par ce dernier genre, son succès ne s'est jamais démenti ni sous l'Empire ni sous la Révolution (les *Almanachs des Muses* et les *Chansonniers des Grâces*, qui n'accueillaient des couplets politiques qu'à titre occasionnel⁵⁸, les abritaient). Leur thème, sempiternellement exploité, reste l'amour et son cortège de larmes et de soupirs, sans oublier le décor champêtre. Voici à titre d'exemple quelques vers issus du *Chansonnier des Grâces* de 1797 (An V):

Gazons naissants, charmantes fleurs,
Bosquets enchantés, onde pure,
Rossignol dont le doux murmure
Semble soupirer mes douleurs;...⁵⁹

Les romances sentimentales ne sont pas le seul genre représenté dans les almanachs et dans les chansonniers. En fait, l'analyse d'une vingtaine de recueils s'étalant de 1796 à 1834⁶⁰ m'a amenée à distinguer deux grandes catégories de thèmes: ceux en rapport avec l'amour et ceux concernant les mœurs.

Ces deux thèmes sont traités tantôt sur un ton moralisateur et sérieux, tantôt sur un ton léger et licencieux. Parmi les sujets amoureux se rangent les avantages, ou les inconvénients, du mariage; l'inconstance de l'homme, ou de la femme; les jeunes filles séduites, etc. Envisagés sous un angle sérieux, cela donne les romances évoquées ci-dessus et d'autres mélodies dont la fin se veut morale. Ainsi, les femmes et les filles séduites sont trahies et délaissées:

La naïve Isabelle
Hélas! donna son cœur;
Et Clitandre, infidèle,
Bientôt fit son malheur
De l'ingrat qu'elle adore
Faux étaient les serments!
Un noir chagrin dévore
Les jours de son printemps⁶¹.

A l'opposé, les mêmes sujets peuvent être considérés sur un mode plaisant et badin, qui ne prend rien au sérieux, comme dans ce couplet:

Un beau soir Léandre arrive:
Lise étoit seule au logis.
La pauvrete en vain s'esquive,
Se souvenant des avis...
Il l'attrape et puis l'embrasse;
Maman tout à coup rentra...
Oh! ma fille, quelle audace!
Moi! ma mère; est-c'que j'sais ça?⁶²

ou comme dans cette langoureuse déclaration d'amour, dont je ne souhaite à personne d'être l'objet:

Fille céleste, objet charmant,
Dont la beauté fait mon tourment,

Que ne puis-je te voir, Clarisse,
 Au gré de mes transports jaloux
 Un œil de moins et la jaunisse,
 Pour être seul à tes genoux!
 Car tu ne sais pas,
 Cher amour, combien je t'aime!
 Mon trésor, mon ange, hélas!⁶³

Il en va de même pour les mœurs qui donnent lieu à des chansons édifiantes, peu originales, et surtout - ils représentent la majorité de la production - à des refrains légers, vantant la bonne chère, le vin et le tendron. Dans cette catégorie, j'ai choisi une chanson qui engage à se livrer aux plaisirs de Bacchus, tout en célébrant les mérites de la santé:

C'est à la santé qu'il faut boire,
 Car rien n'égale la santé:
 La santé vaud mieux que la gloire,
 De la santé naît la gaité;
 Que chacun réponde
 Au toast porté
 Et boive à la ronde
 A la santé.

Nous savons tous que dans la fable
 La santé fut en grand crédit;
 Si Bacchus la chômaît à table,
 Vénus la célébraît au lit. etc.

Nous avons ainsi fait, en gros, le tour de ces livrets⁶⁴.

J'ai tenté de dégager une évolution entre 1796 et 1834, mais en vain. Les sujets, comme le ton sur lequel ils sont traités, restent semblables. Je me range donc - en attendant d'étudier la question de manière plus approfondie - à l'avis de Nisard, auteur d'un ouvrage sur la chanson des rues (milieu du XIX^e siècle), qui note que les progrès qui ont eu lieu sur les plans artistique, politique et scientifique n'ont pas leur pendant en ce qui concerne la chanson⁶⁵. Il faut évidemment tenir compte du fait que ces recueils mêlent souvent des compositions anciennes - de Rousseau, Favart, Panard,... - et des morceaux nouveaux, ce qui rend difficile toute évaluation, mais témoigne du moins du fait que les goûts n'ont pas changé.

Dans l'index alphabétique⁶⁶ de ces brochures, on découvre à côté d'auteurs plus ou moins obscurs les noms de Piis, Barré, Gouffé, Désaugiers, etc. dans lesquels vous reconnaissez peut-être des membres éminents du Caveau. Nous abordons ainsi un autre domaine essentiel: les sociétés chantantes. Passons brièvement sur l'aspect historique. On se souvient que le premier Caveau, créé en 1733, réunissait pour manger, boire et chanter quelques vaudevillistes et chansonniers. Il se scinde et se reforme ensuite à plusieurs reprises. Mais on retient surtout le fait que, dans le sillage du Caveau Moderne - qui débite ses gaudrioles de 1805 à la Restauration -, de nombreuses sociétés sont nées, qui lui empruntent sa forme et son esprit.

Qu'en est-il de cet esprit? D'une manière générale, la politique n'est pas au programme... à la satisfaction de Napoléon! C'est d'ailleurs son maître de cérémonie, le Comte de Ségur, qui conçoit la célèbre maxime du Caveau: "Rions, chantons, aimons, buvons. En quatre mots: c'est ma devise"⁶⁷. A la lecture de ce mot d'ordre, on ne s'étonne guère que la production s'apparente aux refrains bachiques, galants et spirituels des almanachs⁶⁸.

A propos de la forme de cette double production (des sociétés chantantes et des recueils populaires), trois points méritent d'être soulignés. D'abord, le fait que les traits de la chanson restent ceux fixés par le Caveau, et cela jusqu'à ce que Béranger y apporte un souffle nouveau, vers 1815. Signalons ensuite le fait que l'épicurisme, qui était apparu au xviii^e siècle comme une volonté de se démarquer par rapport à une attitude par trop conventionnaliste, perd cette valeur et devient une attitude conformiste.

Penchons-nous enfin quelques instants sur le style: peu naturel, regorgeant de lieux et de personnages mythologiques et exotiques (Cythère, Vénus, Bacchus,...⁶⁹), mais aussi de prénoms insolites (Léandre, Daphnis, Célimène, Délie,...). Ce style précieux s'explique: d'une part, par le goût du peuple pour l'étalage d'une érudition plus ou moins authentique⁷⁰; d'autre part, par l'influence des théâtres de Foires (cf les prénoms affectés, typiques des œuvres dramatiques), par le biais desquels les masses entrent en contact avec beaucoup de chansons. C'est d'ailleurs pourquoi nombre d'entre elles s'intitulent vaudeville, ariette, romance,... de telle ou de telle pièce⁷¹.

Mais ces chansons intemporelles n'occupent pas toute la scène. Vers la fin de l'époque impériale, les couplets se tournent à nouveau davantage vers l'actualité. De fait, les Français, las des guerres, des impôts et des conscriptions, profitent des premières défaites napoléoniennes pour clamer leur mécontentement. Le sort misérable qui attend les enrôlés est décrit sous toutes ses formes; de nombreuses mélodies sont consacrées à leur avenir malheureux:

Je suis - t'un pauvre conscrit
De l'an mille et huit cent dix
Faut quitter le Languedô,
Le Languedô, le Languedô,
Faut quitter le Languedoc
Avec le sac sur le dos.

Messieurs le maire et l'prefet,
N'en sont deux jolis cadets!
Ils nous font tirer z'au sort
Tirer z'au sort, tirer z'au sort,
Ils nous font tirer z'au sort
Pour nous conduire à la mort⁷².

De même, c'est en 1813 que Pierre Jean de Béranger lance son *Roi d'Yvetot* qui, pour n'être qu'une critique modérée de l'Empereur, est toutefois une des rares critiques de l'époque.

Il était un roi d'Yvetot
 Peu connu dans l'histoire
 Se levant tard, se couchant tôt
 Dormant fort bien sans gloire
 Et couronné par Jeanneton
 D'un simple bonnet de coton
 dit-on.

Il faisait ses quatre repas
 Dans son palais de chaume
 Et sur un âne, pas à pas,
 Parcourait son royaume
 Joyeux, simple et croyant le bien
 Pour toute garde il n'avait rien
 Qu'un chien.

Il n'agrandit point ses états
 Fut un voisin commode
 Et, modèle des potentats,
 Prit le plaisir pour code.
 Ce n'est que lorsqu'il expira
 Que le peuple qui l'enterra
 Pleura.⁷³

Le contraste violent entre ce roi pacifique et épicurien et Napoléon le Conquérant donne tout son sel à la satire.

Nous arrivons ainsi au terme de l'époque impériale et, par la même occasion, au terme de cet exposé. En définitive, j'ai tenté de dévoiler et de défricher un pan de l'histoire de la chanson populaire et je vous l'ai présenté, de manière fort synthétique malheureusement. J'espère cependant avoir montré à quel point ce genre est digne de notre intérêt, à la fois en tant que phénomène social et artistique⁷⁴.

NOTES

¹ F. FURET et J. OZOUF, *Lire et écrire. L'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Editions de Minuit, 1977, vol. I, p. 56 et cartes p. 8.

² Le concept de chanson implique la réunion "par la voix humaine (de) la musique (...) et (d') un matériel langagier, toujours rythmé, souvent versifié, apparenté à la poésie". Définition proposée par le *Dictionnaire des littératures de langue française*, publié sous la direction de J.-P. DE BEAUMARCHAIS, D. COUTY, A. REY, Paris, Bordas, 1984, vol. I, p. 427.

³ M. TRESCH, *L'évolution de la chanson française savante et populaire*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1926, p. 529, n. I.

⁴ On sait à quel point la cour de Louis XVI et surtout de Marie-Antoinette appréciait le milieu pastoral, qui sert de cadre à de nombreux morceaux tels *Il pleut, il pleut bergère* de Fabre d'Eglantine.

⁵ Reichardt et Schneider les présentent sous les traits "d'une gazette clandestine et d'abord manuscrite, privilégiant les nouvelles non conformistes (...), très au courant de l'actualité..." R. REICHARDT et H. SCHNEIDER, "Chanson et musique populaires devant l'histoire à la fin de l'Ancien Régime", *Dix-huitième siècle*, n°18, 1986, p. 117 à 142.

⁶ Je reproduis ci-dessous certains chiffres fournis par ces deux chercheurs; s'ils ne portent que sur un corpus restreint, ils sont néanmoins révélateurs:

	1762-70	1771-79	1780-87
Chansons politiques	8 16	17 25	17 58
Chansons sur les questions sociales	4	4	24
Chansons galantes	9	6	17
Chansons sur les affaires judiciaires	1	2	6

R. REICHARDT et H. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 120.

⁷ G. BOLLEME, "Littérature populaire et littérature de colportage au XVIII^e siècle" dans *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Paris-La Haye, Mouton & C°, 1965, p. 75.

⁸ G. BOLLEME, *Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Essai d'histoire sociale*, Paris-La Haye, Mouton & C°, 1969, pp. 81-82.

⁹ Par ailleurs, Reichardt et Schneider signalent que l'opéra-comique se prête admirablement bien aux improvisations sur l'actualité sociale et politique, en particulier les vaudevilles et ariettes destinés à distraire le public entre deux actes.

R. REICHARDT et H. SCHNEIDER, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰ G. ET G. MARTY, *Dictionnaire des chansons de la Révolution*, Paris, Editions Tallandier, 1988, p. 16.

¹¹ Ainsi, le chansonnier Félix Nogaret écrit en 1794: "Quand le peuple permettra qu'on enrichisse son répertoire, quand il se montrera moins dédaigneux de nouveautés, le poète composera librement, et les notes, d'accord avec les longues et les brèves, ne feront pas récrier le chanteur sur la violation de la quantité".

C. PIERRE, *Les hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, p. 49.

¹² C'est-à-dire qu'ils ne se jouent pas sur un air qui leur est propre, mais qu'ils renvoient à un air déjà connu du public: un timbre.

¹³ C'est-à-dire qu'ils se jouent sur un timbre qui n'est pas un air original, mais qui renvoie déjà lui-même à un autre air. Par exemple, le *Veillons au salut de l'Empire* est mentionné comme timbre de plusieurs chansons alors qu'il se chante lui-même sur un timbre, sur l'air *Vous qui d'amoureuse aventure*, extrait d'un opéra-comique de Dalayrac. (L'exemple provient de PIERRE, *op. cit.*, p. 55.)

¹⁴ C. PIERRE, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵ Style lancé par Vadé dans la première moitié du XVIII^e siècle, mais toujours à la mode. Il consiste en une imitation du langage haut en couleurs des marchandes des Halles.

¹⁶ G. et G. MARTY, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ H. WELSCHINGER, *Les almanachs de la Révolution*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884, p. 76.

¹⁸ En 1794, par exemple, "La Convention appelle tous les talents dignes de servir l'humanité à l'honneur de concourir à leur établissement par des hymnes et des chants civiques".

C. PIERRE, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ J. TIERSOT, *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris, Librairie Hachette, 1908, p.101.

²⁰ C. PIERRE, *op. cit.*, p. 2-3.

²¹ On peut encore citer du côté des monarchistes: *Les sabbats jacobites, la Révolution française en vaudevilles, l'Almanach des Emigrants*,... et du côté de leurs adversaires: *l'Ame du peuple, la Lyre de la raison, le Petit sans-culotte*,...

²² Signalons qu'une même chanson a quelquefois servi des factions ennemies, et cela sans que

l'on modifie ses paroles. Par exemple, en 1795-96, les thermidoriens s'opposent à l'exécution de la *Marseillaise* dans les théâtres parce que, bien que création monarchique à l'origine, elle incarne alors la phase radicale de la Révolution. Pour la contester, ils se bornent parfois à applaudir certains passages équivoques comme "Contre nous de la tyrannie" ou "Tremblez tyrans"; les "tyrans" désignant les Jacobins depuis Thermidor.

²³ Hinrich Hudde observe que ces parallélismes se concentrent au début des couplets, surtout le premier et le dernier, de même que dans le refrain.

H. HUDDE, "Un air et mille couplets: la *Marseillaise* et "les marseillaises" pendant la Révolution", dans *La chanson française et son histoire*, Gunter Narr Verlag-Tübingen, Dietmar Rieger, 1988.

²⁴ Les chiffres proviennent de HUDDE (*op. cit.*), mais toutes les parodies n'ont assurément pas encore été recensées à ce jour.

²⁵ Contrafactum: terme par lequel Hudde désigne "tout nouveau texte écrit sur un air existant". H. HUDDE, "Le jour de boire est arrivé. Parodies burlesques de la Marseillaise (1792-99)", *Dix-huitième siècle*, n° 17, 1985, p. 393, n. 3.

²⁶ Elle est une des quatre femmes connues à avoir écrit sur cet air. Pour le reste, l'éventail des auteurs va du prêtre, du juriste ou du militaire au sans-culotte qui semble généralement issu d'un milieu plus modeste. (Il s'agit naturellement des auteurs identifiés).

²⁷ H. HUDDE, "Un air et mille couplets...", *loc. cit.*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁹ H. HUDDE, "Le jour de boire est arrivé"..., *loc. cit.*, p. 378-9.

³⁰ H. HUDDE, "Contre-marseillaises. Politische Gegentexte der Revolutionsjahre auf Rouget de Lisle Melodie", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 95, 1985, p. 306.

³¹ H. HUDDE, "Contre-marseillaises...", *loc. cit.*, p. 280-1.

³² En voici quelques exemples: le texte original (A), une parodie (B) et une contre-parodie (C).

A Pauvre Jacques! quand j'étais près de toi,
Je ne sentais pas ma misère,
Mais à présent que tu vis loin de moi,
Je manque de tout sur la terre.

B Pauvre peuple! quand tu n'avais qu'un Roi,
Tu ne sentais pas ta misère.
Mais à présent sans monarque et sans loi,
Tu manques de tout sur la terre. (publiée dans les *Actes des Apôtres*)

C Pauvre peuple, sous l'empire des loix,
Tu sentiras moins ta misère;
Rabins, prélats, grands se faisaient tes rois;
Tu manquais de tout sur la terre.

H. HUDDE, "Pauvre Jacques - Pauvre peuple - O mon peuple... zur Geschichte der Texte auf eine Liedmelodie während der Französischen Revolution", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, n° 9, 1985, p. 307.

Remarquons que dans ce cas également, le choix de la mélodie a une valeur sémantique; il constitue un moyen de se situer dans le contexte socio-politique de l'époque.

³³ H. HUDDE, "Pauvre Jacques - Pauvre peuple - O mon peuple...", *loc. cit.*, p. 333.

³⁴ Le rapport entre la morale et la République est clairement établi dans cet extrait d'un *Recueil de chants républicains français de 1792 à 1795*:

La Nature au Peuple Français
A commandé la République
Et nos bras ont avec succès
Terrassé l'hydre tyrannique;
Mais la République à son tour

Commande une morale pure
Et nous devons, de jour en jour,
Nous rapprocher de la Nature.

Recueil de chants républicains français de 1792 à 1795, Paris, B.R. (cote de la Bibliothèque Royale de Bruxelles): Fétis 2204 R.P.

³⁵ Il s'agit du *Recueil de chants philosophiques, civiques et moraux*, Paris, An VII, B.R.: II/3070.

Outre les recueils qui figurent dans les notes suivantes, j'ai encore examiné les *Chansons pour être chantées à la fête civique du 30 prairial l'an II^e de la République*, (B.R.: 9^e cl/XVI, B3K, pièce 2, vol. 6) et le *Recueil de chansons, vaudevilles, ariettes qui ont été chantés sur les Théâtres de Paris depuis le commencement de la Révolution jusqu'à nos jours*, (Paris, Dufart, 1796, B.R.: VH/10 475/ AJ S).

³⁶ *Recueil de chants philosophiques, civiques et moraux*, loc. cit., p. 6.

³⁷ *Recueil de chants républicains français de 1792 à 1795*, loc. cit.

³⁸ *Le petit chansonnier des armées pour l'an III de l'ère républicaine*, Paris, An III, B.R.: 9^e cl/XVI, B3K Chans, p. 15.

³⁹ Ici encore on pourrait multiplier les exemples, j'en reproduis un issu du *Petit chansonnier des armées* cité ci-dessus (p. 86):

J'aime Valcour avec tendresse
Je ne respire que pour lui;
Mais mon amour est sans faiblesse,
Et sa gloire m'est chère aussi;
Il se doit surtout à sa patrie,
Elle obtint ses premiers serments,
Avant que je sois son amie.

⁴⁰ Il entre dans la première catégorie de parodies établie *supra*.

⁴¹ *Recueil de chants philosophiques, civiques et moraux*, loc. cit., p. 71.

⁴² *Ibid.*, p. 129-30.

⁴³ Plusieurs formules et images du chant national semblent en effet sortir tout droit d'une affiche de la Société des Amis de la Constitution qui proclame: "Aux armes citoyens! L'étendard de la guerre est déployé (...) le signal est donné,..."

Voir R. BRECY, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au Front populaire*, Paris, Hier et demain, 1978, p. 20.

⁴⁴ Les vers suivants illustrent d'une manière manifeste cette tendance:

De Brutus éveillons la cendre,
O Gracques! Sortez du cercueil:
La liberté, dans Rome en deuil,
Du haut des Alpes va descendre:
Disparaissez, prêtres impurs;
Fuyez, impuissantes cohortes:
Camille n'est plus dans vos murs
Et les Gaulois sont à vos portes.

Recueil de chants philosophiques, civiques et moraux, loc. cit., p. 17.

⁴⁵ cf le choix des sujets ainsi que les liens qui existent entre certaines chansons et les affiches, les discours, les écrits du moment (voir note 43).

⁴⁶ Dans les écoles primaires, on enseigne, à côté de la morale républicaine et des actions héroïques, des "chants triomphaux".

O. DEVAUX, *La Pique et la Plume. L'enseignement à Toulouse pendant la Révolution*, Toulouse, Editions des Universités du Sud, 1988.

⁴⁷ Dès novembre 93, l'exécution de chansons patriotiques dans les salles de spectacles "chaque

décadi et chaque fois que le peuple le demandera" est décrétée par les autorités, qui officialisent ainsi une situation de fait.

C. PIERRE, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ Nous avons déjà évoqué ce que pensait Dubouchet du rôle de la chanson dans les assemblées politiques locales. Signalons, en outre, que des délégations populaires n'hésitent pas à interrompre les séances de la Convention pour exprimer dans des chansons ou dans des harangues leur accord avec les décisions prises. Ces démonstrations intempestives suscitent d'ailleurs la colère de Danton, qui les fera interdire.

⁴⁹ C'est ainsi que, pour préparer celle qui fut la plus grandiose des cérémonies révolutionnaires, la Fête de l'Être Suprême en 1794, des compositeurs aussi illustres que Méhul, Sarrette, Dalayrac, etc. se répandent dans les sections parisiennes et y enseignent au peuple les hymnes qu'il chantera le lendemain sur le Champ de Mars et aux Tuileries.

⁵⁰ J. TIERSOT, *op. cit.*, p. 92.

⁵¹ Selon Julien TIERSOT (*op. cit.*), les compositions simples et courtes, à la portée de tous les auditeurs, sont remplacées par des morceaux plus savants et moins abordables.

⁵² C. PIERRE, *op. cit.*, p. 45.

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴ Une chanson d'opposition subsiste toutefois, notamment dans des recueils royalistes, mais elle n'a plus le même impact. Les procédés utilisés restent pourtant ceux que nous avons rencontrés: l'ironie et la parodie, comme dans le cas de cette *Carmagnole* qui proclame: "A bas la Carmagnole! Vivent le Roi et la Foi!".

⁵⁵ P. BARBIER et F. VERNILLAT, *Histoire de la France en chansons*, Paris, Gallimard, 1957, tome V.

⁵⁶ C. ROY, *La poésie populaire*, Paris, Seghers, 1954, p. 164-5.

⁵⁷ C. NISARD, *Des chansons populaires chez les Anciens et chez les Français*, Paris, Dentu, 1867, vol. I, p. 64-5.

⁵⁸ D'après les relevés établis par Pierre, on ne trouve dans la plupart de ces brochures qu'une ou deux chansons se rapportant à l'actualité révolutionnaire.

⁵⁹ *Le chansonnier des Grâces*, Paris, An V, B.R.: II/ 5139/ A/ Mus.

⁶⁰ Voici les références de quelques-uns de ces volumes;

L'amour et l'amitié, ou Eglé couronnée, 1808, B. de l'ULB (Bibliothèque de l'Université Libre de Bruxelles): LPB 2149.

Le Caveau Moderne, ou le Rocher de Cancale, 1807-1813, 7 vol., B.R. FABER: 3528/Mus.

Le chansonnier des Grâces, Paris, Louis, 1797-1835, 39 vol., B.R.: II/ 5139/ A/ Mus.

Le défenseur des femmes, ou le panégyriste de ce sexe aimable, 1809, B. de l'ULB: LPB 2148.

Le miroir naturel, ou Conseil aux belles, 1818, B. de l'ULB: LPB 2144.

Pour compléter cette liste, on se reportera aux extraits qui apparaissent dans la suite de l'exposé et aux notes qui les accompagnent.

⁶¹ *Le chansonnier des demoiselles*, Lille, Ed. Castiaux, 1818, B.R.: III/ 93 224/ A/ Mus. , p. 20.

⁶² *Le chansonnier des Grâces*, *loc. cit.*, An V, p. 106.

⁶³ *Ibid.*, 1834, p. 209.

⁶⁴ *Le cadeau des Muses*, 1810, B. de l'ULB: LPB 2155, p. 9.

⁶⁵ C. NISARD, *op. cit.*, vol. II, p. 2-3.

⁶⁶ Quand il existe, car dans la grosse majorité des cas il n'y a pas d'index. En général, les noms des auteurs ne sont même pas mentionnés.

⁶⁷ P. BROCHON, *La chanson sociale de Béranger à Brassens*, Paris, Editions Ouvrières, 1961, p. 39.

⁶⁸ Nous avons vu, par ailleurs, qu'ils étaient parfois commis par les mêmes auteurs.

⁶⁹ Etant donné que les couplets présentés ci-dessus n'attestent guère cette dernière caractéristique, je vous propose d'en examiner un autre exemple:

Lise, tu veux que la raison
De l'Amour tempère l'ivresse;
J'y consens, si d'Anacréon
Tu prétends suivre la sagesse.
Mais de me soumettre à ta loi,
Non, je ne me sens pas capable,
Si tu dois à jamais pour moi
Brûler d'un Amour raisonnable.

Tour-à-tour le fils de Vénus
Prend, guidé par la Fantaisie,
Le masque du joyeux Momus,
Ou les grelots de la Folie.
De Minerve il laisse la cour;
Parfois il suit Bacchus à table...
Toujours folâtre on voit l'Amour,
Et jamais l'Amour raisonnable.

Le miroir naturel, ou conseil aux belles, 1818, B. de l'ULB: LPB 2144, p. 21.

⁷⁰ Ce goût transparait déjà dans les almanachs populaires du début du XVIII^e siècle, qui sont farcis d'allusions aux dieux et aux philosophies antiques. Cf. G. BOLLEME, *Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Essai d'histoire sociale*, Paris-La Haye, Mouton & C^o, 1969, p.81.

⁷¹ On découvre notamment dans la *Société de Bacchus et de l'Amour, ou l'ivresse à son comble* (1799, B. de l'ULB: LPB 2146) une "ariette du Prisonnier ou la ressemblance" ainsi qu'un rondeau et une romance "de la même pièce". Autre exemple: la brochure *Garde à vous, ou l'amour en sentinelle* (1818, B. de l'ULB: LPB 2153) contient un "duo d'Alfred-Le-Grand" et des "couplets de la Journée aux aventures".

⁷² C. ROY, *op. cit.*, p. 290.

⁷³ M. DAVID ET A.-M. DELRIEU, *Aux sources de la chanson populaire*, Paris, Belin, 1984, p. 233-4.

⁷⁴ Pour approfondir ce point de vue, une mise en parallèle avec la chanson littéraire serait sûrement pleine d'intérêt. C'est dans ce sens que je compte mener la suite de mon étude.

LES FETES REVOLUTIONNAIRES A LIEGE

par
Philippe RAXHON

Fonds national de la Recherche scientifique

I. Perspectives et rappel historique

Le principal intérêt de l'étude des fêtes révolutionnaires repose sur deux axes d'approche complémentaires. Le regard porté sur les fêtes nous permet de mieux apprécier la sensibilité des individus, face à la Révolution qui les entraîne, tandis que les événements qui en constituent la charpente éclairée et visible influencent le déroulement des fêtes et modifient leur tracé, leur portée, leur signification.

Les fêtes révolutionnaires sont tout sauf un compte rendu des faits révolutionnaires, mais à travers elles, comme à travers un prisme, percent les vérités que la nouvelle réalité imposée à partir des principes nouveaux, veut voir exposer aux yeux de tous, et s'imposer dans le cœur de chacun. La fête a le rare mérite de marier les extrêmes et d'intégrer les contradictions au profit de ses organisateurs, qui sont aussi les organisateurs des victoires sur le terrain politique, tout en laissant libre place à l'exaltation collective et l'interrogation individuelle, aux désordres et à l'ordre, au chant et au silence, aux sens et aux sentiments, à la haine et à l'amour, aux faiblesses confondues et à l'espoir entretenu, vivifié, qui rebondit au son des fifres et des tambours.

C'est faire œuvre réductrice que de prendre, sur ce point, en défaut l'imagination créatrice et active des révolutionnaires qui ont développé, en l'espace de quelques années, un arsenal commémoratif et festif absolument remarquable, en dépit d'un conformisme souvent souligné à juste titre, qui ne peut pourtant pas dissimuler l'effective effervescence qui s'est manifestée à l'occasion de ces fêtes populaires, dont on peut croire qu'elles accompagnent comme des coups de semonce les grands épisodes de la période révolutionnaire. Ces nécessaires coupures du tissu du temps s'imposaient aux yeux des contemporains comme aux nôtres aujourd'hui, pour bien cerner tous les enjeux d'une époque.

Les fêtes révolutionnaires ponctuent l'histoire révolutionnaire. Elles servent, ou desservent en prêtant le flanc à la critique, la conception du monde dans

laquelle elles s'intègrent; elles ne sont rien moins qu'innocentes, comme d'ailleurs la considération pour elles dont font preuve de nombreux auteurs aujourd'hui¹. Par ces fêtes se perçoivent le flux et le reflux de l'histoire, l'énorme chaleur vivante des mouvements humains, la couleur de leurs colères, des souffrances qu'ils transportent, des rites qui sont leurs références, de leurs messages; par elles se condensent les éléments disparates d'une culture qui voulait se détacher de l'oppression de l'homme par l'homme; par elles les puissances symboliques au creux des mutations nouvelles, se libèrent au grand jour et à tout vent, et nous pouvons enfin en effleurer au moins les contours.

Notre ambition, dans le cadre de cet article, est modeste. Il s'agit pour nous de présenter un panorama des fêtes révolutionnaires à Liège, en insérant avant tout ces fêtes dans leur contexte liégeois en vue de rehausser leur originalité, ou de souligner leur identification aux fêtes françaises, dans l'espoir d'entamer une comparaison de deux phénomènes qui se jouxtent au moins dans l'espace et le temps. Une telle approche mériterait d'être approfondie dans le cadre d'un plus vaste travail². Ceci dit, le thème de notre réflexion porte plus précisément sur les fêtes, au sens large, qui se sont déroulées durant la Révolution liégeoise dont nous fixons les limites entre 1789 et 1795, même si nous nous autorisons à dépasser cette date en aval. Cette période est saccadée pour les Liégeois car leur révolution est une somme de saccades, elle se distingue par deux exils forcés de patriotes, suivis par deux restaurations épiscopales, et deux occupations françaises qui viennent mettre un terme à ces dernières. La Révolution liégeoise est donc un phénomène historique qui n'a pas assumé une autonomie, une amplitude propre, un mouvement cohérent et, dirions-nous, vivant, c'est-à-dire avec une seule naissance et une seule mort. La Révolution liégeoise est constituée dès lors d'un assemblage de mouvements très différents et de situations contradictoires, qui ne demeurent évidemment pas sans influence sur la nature et le déroulement des fêtes s'intégrant dans son processus.

Il faut savoir que le 18 août 1789, l'hôtel de ville de Liège est envahi par la foule, tandis qu'un nouveau Conseil avec à sa tête deux bourgmestres patriotes est établi. Un certain nombre de mesures révolutionnaires sont prises, ratifiées le soir même par le prince-évêque Hoensbroech. Les jours suivants, un mouvement similaire s'opère dans l'ensemble de la principauté ecclésiastique et le 26 août, Hoensbroech s'enfuit pour se réfugier à Trêves. Ainsi, la Révolution liégeoise va progressivement se radicaliser, d'autant plus qu'elle est condamnée par la Cour impériale de Wetzlar, puisque Liège, malgré son indépendance, appartient au Cercle de Westphalie. Les Prussiens sont à Liège jusqu'au 16 avril 1790; mais les relations sont bonnes entre les patriotes et le roi de Prusse, qui est hostile à l'empereur d'Autriche. Après le départ des Prussiens, les troupes des Cercles envahissent la principauté et sont repoussées par la petite armée liégeoise. Il faut l'intervention de l'armée autrichienne pour en venir à bout et restaurer le prince-évêque (janvier-mars 1791), Le 3 juin 1792, Hoensbroech meurt et de Méan lui succède. Le 28 novembre de la même année, Dumouriez, après Jemappes, entre à Liège avec les exilés liégeois. Après la défaite de Neerwinden, une seconde restauration épiscopale débute en

mars 1793. Elle s'accompagne d'une terreur blanche et d'une occupation militaire autrichienne. A la fin du mois de juillet 1794, les Français chassent les Autrichiens de Liège, et le premier octobre 1795, la principauté est incorporée à la République française. Nous nous contenterons de ces repères chronologiques en conseillant la lecture de l'excellente synthèse de Paul Harsin sur le sujet³.

Remarquons – et le propos de ce colloque fait plus que nous y autoriser – que le Liégeois le plus illustre de la génération révolutionnaire, le musicien André Modeste Grétry, fut peut-être aussi celui le plus éloigné de sa patrie natale, même s'il entretenait dans certaines circonstances, des relations amicales avec quelques futurs patriotes⁴. Les dates d'une présence de Grétry à Liège, vivant, puis mort, ensèrent d'ailleurs cette séquence qui constitue la naissance de l'époque contemporaine dans l'ébranlement révolutionnaire. Grétry est pour la dernière fois en visite à Liège au début des années 1780⁵, et le cœur du musicien est remis à la ville, après procès, en septembre 1828, à l'occasion, une fois encore, de "fêtes mémorables"⁶.

II. La nature des fêtes révolutionnaires à Liège

Ce n'est pas tant la forme que le contenu qui distingue les fêtes de la Révolution des autres fêtes, unies par un rythme et un espace commun qui débordent les cadres d'une politique et d'une histoire: "La fête a toujours eu pour vertu de réconcilier provisoirement les contraires; d'unir ce qui au fil des jours tendait à séparer: le rituel et le spontané, la tradition et la licence, le religieux et le profane, le riche et le pauvre, la solitude de chacun et la chaleur de tous. Cette rupture des rythmes habituels du groupe était à la fois chaotique et programmée, factice et cérémonielle. Par là, elle retrouvait, cycliquement, le secret des origines du monde, la nécessité de l'ordre s'imposant par l'épuisement du désordre"⁷. Le contenu des fêtes révolutionnaires se nourrit d'une ferveur patriotique peu commune - on parlera de fraternité - d'une confiance en la victoire assurée des idéaux révolutionnaires et de son corollaire, la défaite des emprises contre-révolutionnaires; d'une volonté d'instruire le peuple. En outre, les fêtes révolutionnaires ont ceci de commun qu'elles sont un rassemblement de forces, où le temps et l'espace sont remis en question, dans une étroite correspondance entre la codification et l'irrationnel, le rituel et la spontanéité, la raison et l'instinct. Néanmoins, on peut distinguer deux grandes époques dans l'expression festive de la période révolutionnaire liégeoise⁸, celle comprise entre 1789 et 1795, et celle postérieure à cette dernière date, qui marque une rupture définitive puisque nos régions sont réunies à la République, et qu'une batterie de décrets régularisent le déroulement des fêtes révolutionnaires chez nous. Les fêtes révolutionnaires de l'ancienne principauté cessent d'avoir une facture proprement liégeoise, d'autant plus vigoureusement que ces fêtes ont alors aussi pour fonction de niveler les sentiments particularistes liés peu ou prou au passé, signes d'une époque dont il faut se débarrasser. Toujours est-il qu'entre 1789 et 1795, on recense plusieurs types de fêtes:

a) *les commémorations*: Ce sont les fêtes des faits et gestes, des grands épisodes de la Révolution, à commencer par la première journée insurrectionnelle elle-même (18 août 1789), ou la Fête de la Fédération (France), la fête de la Liberté (9 et 10 thermidor), ambiguë à Liège puisqu'elle marque aussi la libération de la ville par les troupes françaises. C'est l'occasion de poser la question de la légitimité de la Révolution⁹.

b) *les célébrations de personnages*: Les morts sont des martyrs comme Pinsmay, Chapis ou Bouquette; les vivants sont des héros comme Fyon; tous sont sanctifiés et prennent la forme définitive d'une référence collective.

c) *la célébration des idées et des symboles*: La Fête de l'Hospitalité qui marque l'accueil des Liégeois persécutés par les Français libérateurs, les Te Deum ou la liturgie et le rituel au service de la patrie menacée à l'heure des guerres, les plantations d'arbres de la liberté dans les campagnes, les fêtes de l'amitié franco-prussienne, ou le mariage emblématique de la démolition de la cathédrale Saint-Lambert avec la réunion à la France, sont des exemples qui illustrent cette démarche.

d) *les fêtes d'ordre privé*: Il s'agit de fêter ensemble, hors des cadres officiels, l'homme ou l'acte révolutionnaire, lors d'un dîner, d'un concert ou d'une débauche.

e) *Les fêtes de la contre-révolution*: Lors des restaurations épiscopales, tout est évidemment mis en œuvre pour accueillir le prince revenant.

Il est bien évident que cette classification est subjective, et que les qualités citées sont mobiles, ingrédients qui se chevauchent d'une fête à l'autre.

Après Thermidor, le principe qui domine est alors l'uniformisation des fêtes, notamment sur le territoire liégeois. Il faut savoir que le décret des XV articles du 18 floréal An II régularisant les préceptes de la doctrine républicaine n'aura de portée paradoxalement qu'après juillet 1794, c'est-à-dire après l'arrivée des Français chez nous et la chute de Robespierre. Les fêtes révolutionnaires auront alors deux dimensions distinctes, elles seront nationales ou décadaires, selon qu'elles se rapportent à des célébrations d'envergure ou qu'elles s'apparentent au repos forcé où le travail quotidien est banni et fait place au culte des symboles¹⁰.

La Constitution du 5 fructidor an III (22 août 1795) publiée en Belgique par arrêté des représentants du peuple en date du 14 vendémiaire an IV (6 octobre 1795), décida dans le cadre de son article 301, qu'il serait établi des "fêtes nationales pour entretenir la fraternité entre les Citoyens et les attacher à la Constitution, à la Patrie et aux Lois".

La loi du 3 brumaire an IV (25 octobre 1795)¹¹ instaurait sept fêtes nationales dont la fonction était aussi de niveler les sentiments particularistes; en l'occurrence les fêtes de la fondation de la République (1er vendémiaire), de la Jeunesse (10 germinal), des Epoux (10 floréal), de la Reconnaissance

(10 prairial), de l'Agriculture (10 messidor), de la Liberté (10 thermidor), et des Vieillards (10 fructidor). En fait, les fêtes révolutionnaires de la République française furent introduites dans tous les départements français, mais aussi chez nous, dès le 26 septembre 1794, avec la volonté à Liège de ne pas rapporter à l'ordre du jour de joie le caractère original des fêtes de la première révolution liégeoise. A partir des années 1795-96, il n'est alors plus question de cocardes rouges et jaunes (couleurs liégeoises) ou vertes et blanches (couleurs franchimontoises), ni de chants révolutionnaires tels que le "Valeureux Liégeois". Comme nous l'avons précisé, dans sa volonté d'uniformisation, la Convention post-thermidorienne s'efforcera de gommer les particularités d'une révolution dont, par la force des choses, elle a absorbé les composantes. Cet effort d'appropriation trouve sa remarquable illustration dans un panneau en bois sculpté¹² représentant un perron républicain, c'est-à-dire un perron (monument symbolisant les libertés urbaines liégeoises) métamorphosé en faisceau républicain coiffé du bonnet phrygien (symbole de la liberté conquise sur l'ancien régime). De cette fusion entre le passé et l'avenir, seule la République des Hommes Libres devait recueillir les fruits.

III. Fêtes et histoires révolutionnaires

Les fêtes des premières journées révolutionnaires constituent, dans leur ensemble, une bonne synthèse du caractère commémoratif liégeois.

De fait, le premier jour de l'insurrection liégeoise ne serait-il pas déjà un jour de fête? Ce jour se décompose en trois actes principaux avec le renversement de la magistrature dévouée au prince et l'élection par acclamation de deux nouveaux bourgmestres, Jean-Rémi de Chestret et Jacques-Joseph Fabry¹³; avec la prise d'assaut de la Citadelle où se trouvaient les troupes fidèles à Hoensbroech; avec enfin le retour d'Hoensbroech à Liège, ramené de Seraing, lieu de sa résidence d'été, par la foule et pressé de ratifier les mesures prises par les révolutionnaires¹⁴. Celles-ci sont celles de modérés et font pratiquement l'unanimité le 18 août. En outre, cette "Heureuse Révolution", comme la surnommèrent ses contemporains, ne fit pas couler le sang. Enfin, elle est proprement liégeoise, puisqu'il n'est point question d'ériger une Assemblée nationale Constituante. Il s'agit non pas de rompre avec le passé, mais de renouer avec lui; et la perspective de la fête révolutionnaire s'en trouve modifiée. La situation consensuelle, et provisoire, qui découla du 18 août et des jours qui suivirent dans les 22 autres "bonnes villes" de la principauté, donna à ces premières effervescences une coloration de fête aux yeux mêmes des contemporains des événements. La victoire se remporte autant qu'elle se célèbre, et au sein même des événements, le rite prend le pas sur l'émeute, et renforce l'assurance et le souci de légitimité chez les émeutiers, comme si la discipline commune cautionnait absolument l'acte rebelle. Ainsi, lorsque les citoyens se rendent chez le bourgmestre séide du prince, de Villenfagne, pour lui réclamer les clés magistrales, symbole du pouvoir civil, ils y vont l'épée à

la main, mais selon une “marche majestueuse réglée au son du tambour et des instruments”¹⁵, tandis que “l’étendard de la liberté flotte dans les airs”¹⁶. Plus loin, c’est un cortège qui ramène dans la cité le carrosse du prince-évêque, dans “l’allégresse universelle”, selon la *Gazette de Liège* du 21 août 1789¹⁷. Enfin, l’unanimité est forgée, lorsque le prince arbore la cocarde patriotique que lui aurait donnée un certain Bouquette, future victime de la répression épiscopale et martyr de la Révolution, et lorsqu’un Te Deum en action de grâce, dans la cathédrale Saint-Lambert qui disparaîtra dans la tourmente révolutionnaire, est prévu pour clôturer en beauté, et avec la solennité qu’il convient, la Révolution en fête. Des événements mémorables, il s’en suivit une célébration des hommes qui en étaient les héros. La fête révolutionnaire est publique, mais quand elle concerne des figures humaines et vivantes, elle peut devenir sinon privée, du moins intime:

“Messieurs. La Nation ayant par ses cris mille fois répétés d’applaudissemens & d’allégresse, par ses réjouissances, ses illuminations, déjà solennisé & rendu à jamais mémorable le triomphe glorieux de nos célèbres Triumvirs de Chestret, de Fabri & Bassenge¹⁸, tous les Corps ayant encore en leur particulier témoigné à ces dignes Magistrats leur reconnaissance, la Société de Comédie Bourgeoise, établie chez Bernimolin, a voulu également faire éclater les sentiments de sensibilité & de la vive reconnaissance dont chaque Sociétaire se sent pénétré. A cet effet, Mr le Baron de Sarolea de Cheratte (...) Meyeur en Féauté de la Cité, s’est rendu chez ces Messieurs avec plusieurs autres Députés de la Société pour les inviter, avec le Conseil, au petit Spectacle qui s’y donnoit hier 26. Mais la multitude d’affaires qui se succèdent avec la rapidité de l’éclair & qui les accablent depuis cette heureuse révolution, n’a pu permettre à l’entièreté de la Magistrature, trop occupée de la chose publique, de s’arracher à ses occupations continuelles. Cependant, le brave de Chestret, notre héros, notre Lafayette liégeois, avec M. de Lassence, & plusieurs autres dignes Membres du Conseil, ont daigné se rendre à nos vœux & honorer de leur présence notre petit spectacle, où ils furent reçus avec les transports de joie les plus vifs & les plus marqués. Après la comédie du *Barbier de Séville*, dont la représentation étoit interrompue à chaque phrase qui avoit quelque rapport aux événemens du jour par des bravos multipliés, on leur donna une petite Fête préparée & analogue au moment, dans laquelle les bustes de Messieurs de Chestret, de Fabri & Bassenge furent couronnés par la Déesse de la Liberté à l’applaudissement universel, aux acclamations générales & aux cris répétés de vive de Chestret, de Fabri, Bassenge & la Liberté, dont la salle retentissoit sans cesse, à chaque couronne qui se posait à chaque Bouquet de Laurier dont on les décoroit. Les battemens de mains, les vivats recommençoient & à chaque couplet de chanson, leurs noms se criaient, se répétoient mille fois. Enfin le bonheur de cette Assemblée & des Sociétaires sur-tout, fut à son comble, par l’accueil gracieux que ces chers Magistrats daignèrent faire à cette fête, foible témoignage à la vérité de leur zèle & de leur reconnaissance. Mais c’étoit l’homme pur, l’expression de cœurs reconnoissans & réunis, où les bienfaits de ces généreux Eburons sont gravés en caractères de feu & à qui ils dévouent leurs bras et leur vie comme aux pères de la patrie, & aux Restaurateurs de la Liberté Liégeoise”¹⁹.

Qualifiés de restaurateurs de la liberté, les nouveaux dirigeants liégeois vont pleinement assumer ce titre. En effet, nous avons dit que la Révolution liégeoise avait la couleur d’une restauration²⁰; dès lors, le culte des ancêtres sera la référence essentielle, l’élément le plus significatif du cadre festif

liégeois où le présent s'intègre dans le passé, et s'y régénère au souffle des généreux aïeux, toujours porteurs de valeurs éternelles, comme en témoigne le discours de Duperron, commissaire de la Cité et membre de la Société d'Emulation, prononcé le 30 août 1789, dans l'église paroissiale de Saint-Martin en Isle:

"Nos braves ancêtres étoient si pénétrés de ces sentimens, que dans tous les tems ils ont donné des preuves éclatantes du véritable esprit de Patriotisme qui les animoit, & qui long-tems engourdi renaît enfin dans nos cœurs. Des princes injustes & peu faits pour sentir que le plaisir de faire des heureux est le seul plaisir réel que donnent les grandeurs, avoient fait des efforts pour asservir les Liégeois; mais ceux-ci, ne pouvant oublier leur origine, sentoient que l'homme, en se donnant un chef, n'a pas entendu d'en être l'esclave, & qu'il n'est d'autorité légitime que celle qui ne s'arroge pas un pouvoir sans bornes. La liberté, qu'ils regardoient comme un droit imprescriptible & inaliénable de la nature, leur paraissoit le premier bien des humains, & leur procuroit d'illustres défenseurs, qui, comme les Beeckman, les Laruelle, les Bex, les Hennet & tant d'autres, dont les noms sont consacrés dans nos fastes, faisoient la gloire d'en soutenir les droits, & d'être comme eux les martyrs de cette liberté qui leur étoit si chère"²¹.

Le nom de Laruelle²² qui est cité dans ce passage restera un point de repère à la cause liégeoise même après l'assimilation du pays de Liège à la France, et l'on est étonné de la vigueur du symbole, si l'on connaît l'enthousiasme qui secoua la cité mosane lorsque les restes de son corps furent découverts dans un état de conservation remarquable, en 1798, dans l'église Saint-Martin en Isle justement²³. L'idéologie républicaine française n'avait pu éteindre cette flamme qui se réveilla à l'occasion de la fortuite et macabre exhumation. On se réunit autour des ancêtres pour répondre de concert au présent, et prendre les mesures qui s'imposent; là encore, rien ne se déroule sans rituel:

"Le Magistrat, en se rendant de la Maison-de-Ville à l'Hôtel des Etats, marchoit en grand cortège, au milieu des Gardes-Nationales à pied & à cheval, commandées par MM. les Comtes de Lannoy, d'Oultremont, de Wégimont, d'Arschot, le chevalier de Favereaux, &c. Les acclamations des citoyens de tout rang les conduisirent jusqu'à l'Hôtel des Etats.

La Nation attendoit beaucoup de l'illustre Corps de la Noblesse, & la Nation n'a pas été trompée dans son attente (...). L'illustre Chapitre Cathédral n'a pas été moins favorable aux vœux de la Nation: il a adopté les mêmes principes que l'Ordre de la Noblesse (...). L'Ordre du Tiers-Etat a manifesté, dans le sien, ce patriotisme éclairé auquel nous devons la réintégration de nos Droits & Privilèges. Ainsi, dans les trois Ordres, tout va concourir à l'établissement de la félicité publique"²⁴.

Dès les jours qui suivirent le 18 août, des députations des 22 autres "bonnes villes" de la principauté²⁵ se rendirent à Liège pour se rallier à la capitale, et s'employer à la "régénération de la Constitution Nationale"²⁶. Ils viennent à Liège, enseignes déployées²⁷, pour féliciter les patriotes de la capitale, se rendre au Te Deum, mais aussi affirmer leur présence et exposer leurs propres revendications. C'est une "Fête de la Fédération" avant l'heure, dans la mesure où ces députations composées de notables mais surtout d'hommes armés,

renouent avec le "pacte fédératif" qui unissait les 23 "bonnes villes" de la principauté de Liège:

"Nos respectables Bourgmestres & le Conseil de Régence s'occupent nuit & jour du grand objet de la félicité publique. Aucun désordre ne trouble la joie de vivre & continuelle des Citoyens; on se porte en foule pour voir les Habitans des villes & des campagnes qui, réunis sous leurs drapeaux respectifs, viennent témoigner au Corps Municipal toute leur reconnaissance des efforts qui ont produit la révolution à laquelle les Liégeois doivent la réintégration de leurs anciens Privilèges"²⁸.

Parmi ces délégations, la plus turbulente fut celle des Franchimontois, composée du Conseil de Verviers et de deux mille hommes armés conduits par le bourgmestre Jean-Joseph Fyon. Les Franchimontois incarneront l'aile radicale de la Révolution liégeoise, et l'un de leurs animateurs, l'avocat Laurent-François Dethier, sera l'auteur d'une "Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen" remarquable pour son temps²⁹. L'expression franchimontoise trouve son originalité dans le cadre d'un Congrès National qui tint pendant des mois ses séances dans le petit village de Polleur³⁰. Or là aussi, la première réunion du Congrès fut l'objet d'un cérémonial, commenté dans le *Journal des Séances du Congrès du Marquisat de Franchimont*:

"Le vingt-sixième Août mil sept cent quatre-vingt-neuf, à neuf heures du matin, sont comparus au Village de Polleur, les Subdélégués des trois Corps de Régence de la Communauté de Theux, Chef-Ban du Marquisat de Franchimont (...) qui pour ladite Régence, comme ayant convoqué les autres communautés dudit Marquisat, avant de se réunir en Congrès, ont invité les Députés desdites Communautés arrivés successivement audit village, à se rendre à l'Eglise pour assister à une messe solennelle, & y implorer l'assistance du Très-Haut. Cette messe ayant été chantée par le Pasteur du lieu, décoré de la cocarde patriotique, tous les députés se sont rendus à la maison de Jean Gilles Cornesse, lieu indiqué pour tenir ledit Congrès, escortés par une Garde Bourgeoise; d'où ils ont passé dans la prairie en amphithéâtre, située derrière ladite maison: là en plein air, placés sur des bancs, entourant une grande table, & environnés d'une foule de Citoyens spectateurs; lesdits Députés ainsi réunis, ceux de Theux ont ouvert le Congrès, aux acclamations du Peuple & aux bruits de plusieurs décharges de mousqueterie"³¹.

Les fêtes révolutionnaires sont multiples, elles s'entrelacent dans l'espace et dans le temps, au point que la première fête révolutionnaire a lieu avant la révolution elle-même. On peut dire qu'elle annonce le fracas, qu'elle précipite les événements, qu'elle rassemble pour le combat, ouvrant la voie aux autres fêtes. Ainsi, quelques heures avant l'insurrection fut célébré le retour de Jean-Rémi de Chestret revenant de Wetzlar, le Tribunal d'Empire:

"Le jour de son arrivée fut fêté par des réjouissances qui durèrent une partie de la nuit. On se rendit en foule à sa porte vers les dix heures du soir. Là se trouvèrent une troupe de musiciens dont les airs étoient à chaque instant interrompus par des cris répétés de vive Chestret, Fabri, Bassenge, la LIBERTE! &c. De là on se rendit chez M. l'Avocat Doncel, & successivement chez M. de Fabri & chez le Mirabeau liégeois le vif et énergique Bassenge. Par-tout les mêmes applaudissemens perçant dans le silence de la nuit & sous un ciel serein, ont rendu cette soirée des plus agréables; ce n'étoit cependant que le foible prélude de ce que nous avons vu

depuis. Les braves Franchimontois, les habitans de Theux, de Verviers, avoient déjà jetté les fondemens de la révolution qui suivit cette Fête Patriotique. Fermes dans leur parti, respectueux pour le Prince, ils surent allier un respect inviolable pour son Altesse, à la Franchise, au feu du Patriotisme: tous avoient pris les couleurs rouge, verte, &c. emblèmes du Patriotisme & de la Liberté³².

Nous avons cité le nom d'un Franchimontois, Jean-Joseph Fyon, bourgmestre de Verviers, l'un des artisans du Congrès de Polleur, et futur babouviste mort obscurément en 1816. Il fut lui aussi l'objet vivant d'un culte populaire, et désigné comme le "Titus de Verviers". Un poème dit à son propos:

"A cet illustre mortel
Elevons un temple
Et qu'au faite de l'autel
Chacun le contemple"³³.

Dès 1789, des cortèges de femmes et de vieillards allaient présenter à Fyon des compliments, les femmes portant des fleurs et les vieillards des bâtons peints en blanc. Un autre poème "Sacrifice à Fion"³⁴ s'achève de manière significative:

"Père et enfans pleins de gloire
Des Eburons la victoire
Fait dresser
Dans Vervier (sic)
Des autels
Où le chêne et le Perron
Elèveront
Vos noms
Au ciel".

Mais l'unanimité qui semblait présider aux destinées de la Révolution liégeoise cachait en réalité une situation beaucoup plus explosive qui ne tarda pas à se dégrader au fil des circonstances.

Les semaines qui suivirent l'insurrection liégeoises furent marquées par trois faits majeurs: la fuite du prince-évêque à Trèves le 26 août, qui sera perçue comme une trahison par ses sujets; les divisions entre patriotes modérés et radicaux, et la condamnation de la Révolution par le Tribunal suprême de l'Empire, la Chambre impériale de Wetzlar. Dans ce contexte se déroulèrent les émeutes d'octobre où pour la première fois le sang coula, puisque la Garde patriotique fit feu sur une foule réclamant du pain et des réformes plus importantes³⁵. Parmi les victimes se trouva un Garde patriotique, massacré le 7 octobre par les émeutiers, Guillaume Pinsmay. Ce drame fut un véritable catalyseur des aspirations des bourgeois maintenant sur la défensive devant les déferlemens incontrôlés des pauvres des faubourgs qui attendaient plus de la Révolution. En effet, ce jeune homme, "dont la mort remplit Liège d'un deuil universel"³⁶ devint le martyr d'une révolution bourgeoise, dont la célébration marqua le rejet, sinon le mépris, de la réaction populaire, et renforça cette ségrégation autour de la notion de citoyen, de la question de la citoyenneté active et passive.

La mort de Pinsmay suscita des manifestations littéraires et iconographiques significatives, telle cette estampe de Dreppe, graveur attiré de la Révolution, où la mise en valeur du corps meurtri³⁷ est alimentée par la mention: "Ici repose Guillaume Pinsmay, né à Liège, volontaire de la cavalerie patriote, qui, surpris par la trahison, accablé par la force, succomba le 7 octobre 1789, à l'âge de 21 ans, et mourut à son poste en soldat citoyen".

Et Reynier³⁸ écrit à son propos:

"De ce jeune héros conservez la mémoire
Liégeois! pour la patrie il fut sacrifié;
Respectez ce tombeau, monument de sa gloire,
Et des regrets de l'amitié"³⁹.

Au-delà des formules, il y a toute la substance d'un régime qui est mise à jour, et l'existence d'un culte qui traduit un douloureux conflit social dans la cité de Meuse.

Dans les heures qui suivirent la mort du soldat, dans la nuit du 9 au 10 octobre 1789, le bourgmestre de Chestret faillit périr dans un attentat, auquel il échappa de justesse avant d'abattre lui-même son agresseur d'un coup de feu en pleine poitrine. La tentative ainsi déjouée fut reçue comme un heureux coup du sort, que l'on célébra:

"L'attentat horrible de la nuit du 9 et 10 de ce mois, qui devoit terminer les jours de l'un de nos dignes Bourgmestres, M. DE CHESTRET, avoit laissé des traces de la plus profonde douleur dans l'âme des Citoyens. Sans doute la conservation d'une tête aussi chère méritoit des actions de grâces à l'Être Suprême; nous devons remercier le Ciel, & l'invoquer pour qu'il éloignât de nouveaux malheurs. Aujourd'hui (18 octobre), les officiers des Gardes Bourgeoises ont fait célébrer, à cet effet, une messe solennelle, suivie d'un Te Deum, dans l'insigne Eglise Collégiale de St.-Martin.

Le révérendissime Seigneur Abbé des Prémontrés a officié avec la pompe qu'exigeoit cette cérémonie. La Garde Patriotique, tous les officiers des Gardes Bourgeoises, des détachemens de chaque Compagnie avec les drapeaux, un concours immense de Citoyens, ont attesté combien est précieuse à la Patrie l'existence d'un Chef qui se dévoue tout entier au bonheur de la Nation liégeoise"⁴⁰.

Une fois encore, par le biais du Te Deum, l'on retrouve cette recherche obsessionnelle de la caution supérieure, divine, par le nouveau pouvoir en butte à ce qu'il désigne comme l'anarchie sociale⁴¹. Ceci dit, même si la présence de la symbolique religieuse, chrétienne, au sein du discours révolutionnaire liégeois trouve ses racines et sa justification dans l'histoire même des rapports de force qui ont nourri les groupes sociaux dans la principauté ecclésiastique, il est bon de nuancer la portée de cette affirmation en soulignant d'emblée que cette référence n'était pas exclusivement propre à Liège. Ainsi que le précise Michel Voyelle, "c'est par étapes que les musiciens se sont détachés de l'expression religieuse traditionnelle qui scandait les événements officiels: et Gossec a composé en 1790, le Te Deum de la Fête de la Fédération le 14 juillet, comme Catel, un des autres maîtres de la période, sera l'auteur en 1792

du *De Profundis* en l'honneur du général Gouvion⁴². On peut dès lors comprendre la stupéfiante association, sinon confusion (au sens non péjoratif du terme), du ministre Servan s'adressant à Dumouriez le 29 septembre 1792: "L'hymne national connu sous le nom de Marseillaise est le Te Deum de la République"⁴³.

Il se trouve qu'entre les deux épisodes sanglants dont nous venons de parler, fut représenté à Liège un spectacle théâtral intitulé *La Prise de la Bastille*, "fait historique pris dans les journaux et tel que l'action s'est passée en France", ainsi que le précise *La Gazette de Liège*⁴⁴. En quelque sorte, tandis que la crise révolutionnaire liégeoise s'accroît, la puissance symbolique du 14 juillet semble déjà répandre ses effets au-delà des frontières du royaume de France, à travers des supports comme l'expression théâtrale, fait d'autant plus significatif si l'on sait qu'il faudra attendre 1880 pour que le 14 juillet devienne jour de fête nationale en France, et ceci dans un contexte politique très particulier⁴⁵.

La radicalisation de la Révolution, et les interventions répétées du prince-évêque en direction du tribunal de Wetzlar a contraint celui-ci à condamner les patriotes liégeois. Ces derniers, risquant de subir une intervention militaire brutale, se tournèrent vers le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, qui s'efforça de leur accorder sa protection en endossant le rôle de médiateur, entre le Tribunal d'Empire, le prince-évêque et les patriotes. La conséquence concrète et immédiate de cette décision fut l'envoi d'un corps expéditionnaire prussien en vue d'occuper pacifiquement la capitale de la principauté. Si Frédéric prend ces dispositions, ce n'est pas pour soutenir la cause des Liégeois, mais bien dans l'espoir d'affaiblir son frère ennemi l'empereur d'Autriche, aux prises avec la Révolution brabançonne. Mais un Liégeois comme Bassenge n'est néanmoins pas dupe des Prussiens et espère encore l'éclatement d'une guerre entre la Prusse et l'Autriche au printemps 1790. C'est dans le contexte d'une alliance dictée par les circonstances que le 29 novembre 1789, le baron de Hamelberg, adjudant-général du lieutenant-général de Schlieffen, fit son entrée à Liège pour préparer l'arrivée des troupes, 4 000 Prussiens et 1 000 Palatins qui logèrent à la Citadelle ou au faubourg Vivegnis. Le bourgmestre de Chestret vint à sa rencontre pour l'accueillir, avec la milice du quartier d'Outremeuse accompagnée de sa musique; "le concours du peuple étoit innombrable. La Bourgeoisie armée formoit une haie depuis la porte jusqu'à l'Hôtel-de-Ville, où la Garde Patriotique étoit en parade"⁴⁶.

Installé à l'hôtel de l'Aigle Noir, Hamelberg soupa avec les dirigeants liégeois, pendant que "la Bourgeoisie de St.-André fit exécuter une musique brillante"⁴⁷, tandis qu'il y eut illumination en ville. Les Prussiens seront l'objet de toutes les attentions des Liégeois, et l'un de leurs diplomates très populaire, De Dohm, en se promenant dans les rues, dit-on, "avait peine à se dérober aux embrassements des charbonniers"⁴⁸.

Remarquons que dès le 27 après-midi, le baron de Sennfft de Pilsach, ministre de Frédéric-Guillaume II fut reçu à Liège, et "à l'instant la plus grande partie de la ville fut illuminée: le peuple, dans les transports de sa joie, s'est

porté en foule à l'Hôtel du Ministre; mille cris d'alégresse (sic) retentissoient de toute part, & un orchestre excellent & nombreux a terminé par des sérénades ce jour de fête & de satisfaction générale⁴⁹. L'occupation prussienne est la fête de la paix, mais une paix fragile et même factice, une paix de pacotille qui doit être entretenue laborieusement par des manifestations publiques de fraternisation, pour dissiper les angoisses d'un pouvoir issu d'une insurrection et instable compte tenu de la situation internationale dont il dépend nécessairement. Par conséquent, des manifestations festives célébreront régulièrement la bonne et sainte entente, et les "adorables Prussiens". Ainsi, dès que le baron de Schlieffen remit les pieds à Liège le 27 janvier 1790 incognito, cela n'empêcha pas les Liégeois, le Tiers-Etat en corps, la Municipalité, les commissaires de la Cité, les Gardes Nationales et les officiers des Compagnies Bourgeoises de le recevoir le lendemain en illuminant leur ville⁵⁰.

Le 10 février 1790 eurent lieu des fêtes en l'honneur du roi de Prusse dans toutes les "bonnes villes" de la principauté de Liège, sous l'impulsion de la capitale. A Visé, "vers le soir, les Bourgeois se sont rassemblés à la maison-de-ville qui étoit très-bien illuminée; on a parcouru la ville en criant, "vive le roi de Prusse", au bruit répété de la mousqueterie, & au son des instruments militaires. Les Oratoriens, les Religieuses, les Recollets, les Carmes, se sont distingués par des brillantes illuminations"⁵¹. A Verviers, "dès 6 heures du matin, le bruit du canon & le son des cloches se font entendre. Le canon a continué pendant toute la journée. A une heure, les Officiers des 8 Compagnies Bourgeoises en grand uniforme franchimontois, se sont mis en marche à la tête des Volontaires avec les drapeaux et les tambours; le drapeau de la 3e compagnie, peint par un amateur, offroit une allégorie bien imaginée de la Protection de Sa Majesté Prussienne & de l'énergie du Patriotisme des Franchimontois. Vers les six heures du soir, le cortège se remit en marche pour se rendre sur la place où étoit l'artillerie, & la journée se termina par les acclamations de la joie la plus vive"⁵². A Saint-Trond, "tous les cœurs patriotes de cette ville (...) ont, le 10 de ce mois, célébré la Fête de cet Auguste Monarque (Frédéric) par les démonstrations de la plus parfaite alégresse. A huit heures du matin, trois décharges de 12 pièces de canon firent retentir l'air & annoncèrent le commencement de la Fête; ces signes de réjouissances furent réitérés à midi & le soir. Toutes les façades des maisons décorées des plus brillantes illuminations, formèrent le plus agréable spectacle; on lisoit entre autres sur l'un des balcons du chevalier de Maugeer, Député aux états, un chronographe sorti de la plume de M. L'Echevin Hubar, & qui arrachoit des larmes de joie à tous les spectateurs:

sUbVenIente gULleLMo
freDerlCo eX serVItUte
Libertas.

La fête continua pendant toute la nuit, au son du carrillon (sic) & d'une musique agréable⁵³.

C'est à l'occasion de la Saint-Guillaume que ces fêtes⁵⁴ furent données, en l'honneur d'un monarque protestant. Deux spectacles furent également présentés à Liège, *Le Siècle d'Or*, et une reprise, *Les deux Pages ou le Roi de Prusse bienfaisant*, déjà joué le 11 janvier 1790, au moment même où, en contrepoint, se jouait le *Tartuffe* de Molière censé incarner le prince-évêque. En somme, la clarté de l'esprit de justice du Roi répondait à l'hypocrisie dissimulée de l'évêque Hoensbroech⁵⁵.

La fête de Saint-Frédéric⁵⁶ fut aussi célébrée à Liège. Le 3 mars à la Société d'Emulation⁵⁷ de Liège fut donné un grand concert, en présence du général de Schlieffen et du baron de Sennfft de Pilsach. On y interpréta des couplets de circonstance:

"Pour la Patrie
O Liégeois! consacrons ce jour!
Célébrons la Fête chérie,
D'un Roi qui mérite l'amour
De la Patrie"⁵⁸.

Quelques jours plus tard, de Schlieffen adressa donc ses plus vifs remerciements aux Liégeois. Mais la bonne entente entre ces derniers et les Prussiens allait se rompre en avril, lorsque Frédéric-Guillaume prit la décision de retirer ses troupes de Liège, laissant la principauté face aux soldats des Cercles vivifiés par le Tribunal de Wetzlar. La guerre était inévitable, et il fallut se résoudre à mobiliser les énergies de la Nation, et stimuler le zèle patriotique. Dans ce contexte fut joué au Théâtre de Liège, le 27 avril 1790, *Le Triomphe de la Liberté, ou Guillaume Tell*⁵⁹. Les Liégeois, profondément déçus par la Prusse, se rassembleront autour de leurs références traditionnelles, mises évidemment en valeur pour galvaniser toute une population. Un chant sera composé dans cette circonstance, véritable catalyseur des aspirations liégeoises, devenu "lieu de mémoire" aux deux siècles suivants. Le "Valeureux Liégeois"⁶⁰, attribué au curé de Glons, Ramoux⁶¹, et dont on connaît plusieurs versions. *La Marche de la Nation Liégeoise* fut vraisemblablement écrite par Henri Hamal (1744-1820) dans les mêmes circonstances dramatiques⁶². Une autre séquence commémorative fut la bénédiction de l'étendard national, c'est-à-dire l'étendard de Saint-Lambert, ainsi que le précisait la requête du Conseil de la Cité: "Le pays est menacé, inondé de troupes étrangères, tous les citoyens signalent leur zèle et leur patriotisme pour la défendre; il est beau, il est juste de faire briller à leurs yeux, de remettre dans leurs mains ce Signal Antique, bien propre à rappeler la gloire et le triomphe de nos aïeux (...)"⁶³. La référence au passé proprement liégeois est une fois encore à souligner.

Un nouveau drapeau fut préparé avec les inscriptions "Etre libre ou mourir" d'une part, et "Le 18 Août 1789" d'autre part, et fut béni le 30 mai par le ministère du grand-doyen, qui le remit à l'un des chefs nobles de l'armée liégeoise, le comte de Blois de Canembourg. Enfin, les progrès et les victoires des patriotes sont ponctués par des prières et des Te Deum⁶⁴. Bien sûr, celui du 18 août 1790 fut particulièrement important: "Citoyens, vous annoncer le re-

tour du 18 août, c'est rappeler à votre souvenir l'anéantissement du Despotisme & de la Tyrannie, & le retour de la Liberté; c'est vous annoncer la Fête qui doit immortaliser & vos travaux, & votre courage⁶⁵. Le même journal rend compte du déroulement de la célébration:

"Le retour du 18 août, époque à jamais mémorable dans les annales du patriotisme, a été célébré hier avec toute la solennité d'une fête nationale. Dès le matin, le bruit de l'artillerie, le son des cloches se fit entendre; à ce signal chaque citoyen se rendit au poste qu'il devoit occuper. Les Etats s'assemblèrent; la Municipalité se réunit, les Compagnies Bourgeoises se formèrent pour se rendre sur la Grand-Place. A onze heures, le cortège se mit en marche & vint à la Cathédrale, où le Te Deum entonné par M. le Doyen, fut exécuté par la plus brillante musique. La cérémonie terminée, le cortège se remit en marche aux acclamations d'un peuple immense, qui mêloit ses cris de joie aux sons guerriers des instrumens. Les Seigneurs de l'Etat, que l'on avoit été chercher à leur hôtel, & ensuite la Municipalité & les Grand-Conseil (sic) se rendirent à l'Hôtel-de-ville. Le soir, toute la ville fut illuminée. L'hôtel-de-ville offroit le plus beau coup d'œil; des transparens allégoriques y représentoient les emblèmes de la liberté; des inscriptions populaires, mais ingénieuses, étoient répétées par les Citoyens avec le plus vif enthousiasme. Enfin cette belle journée s'est terminée à la satisfaction générale, sans aucun trouble, sans aucun désordre: c'étoit la fête d'une nombreuse famille dont les membres se réunissent par les doux liens de la fraternité⁶⁶.

Isolée, épuisée, après plusieurs mois d'une guerre d'escarmouche, la petite armée liégeoise sera contrainte à la reddition, et les patriotes les plus menacés, à l'exil, dès le 11 janvier 1791.

La restauration épiscopale fut l'occasion elle aussi, de réjouissances publiques imposées comme telles par le pouvoir épiscopal et autrichien⁶⁷, et reçues de manière relativement tiède par la population, notamment celle d'Outremeuse. Un Te Deum fut aussi chanté à la cathédrale de Liège, tandis que des fêtes les plus diverses saluèrent le retour du prince: "Les anciennes régences des villes, rétablies dans leurs fonctions ordonnèrent, à cette occasion, des réjouissances publiques; la ville de Verviers se montra sobre de démonstrations, dans ce moment; mais les riches émigrés, de Spa, n'eurent pas la même réserve; ils donnèrent des fêtes d'une magnificence extraordinaire⁶⁸". Dans les *Conclusions capitulaires de la cathédrale*, au 19 janvier 1791, à l'heure du retour d'exil des chanoines réfugiés à Aix-La-Chapelle⁶⁹, on trouve un compte rendu de la cérémonie qui les saluèrent:

"Messeigneurs ayant fait leur entrée en ville au son des cloches et aux acclamations du peuple, et s'étant acquittés de leur premier devoir en rendant des actions de grâce à Dieu par un Te Deum auquel les Bourgmestres rétablis ont assisté, ainsi qu'une foule immense de personnes de toutes les classes qui faisoient retentir les voûtes de cris de joye, se sont de là rendus au lieu capitulaire accoutumé, ont ordonné à leur sacristain de protocoller cet événement".

La collusion entre le monde laïc et le monde clérical est une fois de plus, à travers le conformisme du résumé, constatée. Mais le geste festif peut être perçu comme une marque de soumission plutôt que de communion:

“Les membres (de la Société littéraire) se rendirent en corps au palais de Liège pour exprimer au prince-évêque leur bonheur de revoir”.

Ils le firent en ces termes: “Lorsque dans des temps orageux et malheureux nous avons eu la douleur de voir Votre Altesse forcée de nous quitter, nos cœurs vous ont suivi partout, etc. etc.” Le discours se termine par un “chronogramme liégeois”:

ViVat JoYueUx ConstantIN
C'est L'amour Des braVes gIns⁷⁰.

De fait, à propos du retour d'Hoensbroech, Paul Harsin dit: “La fermentation couve” écrivait l'ambassadeur français venu saluer le prince”. Pour le retour du prince, “on avait eu recours à un artifice: “le quartier de Saint-Gilles, plein de la classe la plus pauvre, avait été acheté: il précédait le prince et par des cris vendus applaudissait à son triomphe”. La voiture d'Hoensbroech était entourée d'une cinquantaine de jeunes gens appartenant à l'aristocratie bourgeoise, sorte de garde d'honneur. “Les officiers impériaux composaient principalement son cortège”. Pas une seule acclamation ne s'éleva du faubourg d'Outre-Meuse par où il pénétra dans la ville”⁷¹. Ici les festivités de retrouvailles nous sont un indicateur pour mesurer la popularité du prince bien sûr, comme elles ont dû l'être pour Hoensbroech lui-même, qui fut sans doute rassuré de savoir les bataillons autrichiens proches de sa personne.

Dans ce contexte est présenté *Le Fabricisme ou Histoire Secrette de la Révolution de Liège*⁷², où Jacques-Joseph Fabry incarne l'aventurier politique pour qui l'hypocrisie n'a, en définitive, pas été payante, thème repris par les auteurs catholiques liégeois du ^{xx}e siècle dans leur discours sur la Révolution de 1789⁷³.

Les patriotes liégeois en exil à Paris se rangeront du côté de la France révolutionnaire expansionniste, considérant qu'une guerre internationale pour la liberté contre les souverains d'Europe les ramènerait dans leur foyer. Après la Déclaration de guerre du 20 avril 1792, les Liégeois viendront gonfler des compagnies franches au service de Dumouriez dans sa campagne de Belgique. Le 28 novembre 1792, à la suite de la victoire de Jemappes, Dumouriez et les troupes révolutionnaires firent leur entrée à Liège. Un nouveau régime allait s'établir, contrastant avec l'ancien, dans la rapidité même de sa formation, puisqu'il s'agissait enfin pour les Liégeois de rompre avec le passé, et de se mettre au rythme de la France républicaine. Ainsi, l'arrivée des Français à Liège inaugura les premières festivités Révolution et de la patrie française⁷⁵, puisque cette Fête de la Fédération fut avant tout celle de l'unité nationale autour du Roi, de la Constitution et de l'Eglise, dans un cadre grandiose érigé par l'ensemble des Parisiens.

En novembre 1792, l'accueil triomphal fait à Liège à Dumouriez⁷⁶ laissait présager une alliance des plus favorables. Il en fut de même dans les autres “bonnes villes”, comme à Huy, où le 29 novembre, “une forte patrouille

française de chasseurs, hussards & dragons entra dans la ville aux vives acclamations du peuple, on sonna toutes les cloches, & le même soir toute la ville fut illuminée. Le samedi 1er décembre, le général Fraicheville est arrivé avec un corps considérable & de l'artillerie. Le peuple fut assemblé & on lui annonça, de la part du général Dumouriez, qu'il étoit rentré dans tous les droits de sa souveraineté. Nous avons planté en grande cérémonie l'arbre de la liberté; la joie qui règne parmi nous est inexprimable; elle se manifeste par des fêtes civiques où nous avons le plaisir de voir le général partager l'alégresse qui nous anime⁷⁷.

Seules Mons, Charleroi et Liège accueillirent à bras ouverts les Français, dont la volonté pourrait se résumer dans la portée ambiguë du décret du 15 décembre 1792 supprimant l'Ancien Régime sur les territoires belgo-liégeois. A Liège, il s'agit alors d'assumer une deuxième révolution, qui, cette fois-ci, s'accélère. Et c'est ici que la déchirure culturelle est la plus forte, entre des traditions ancestrales que les Liégeois sont contraints d'abandonner au nom de la crédibilité politique, pour échapper aux foudres impériales, et des maximes nouvelles, dans un décor institutionnel reconstruit, qui ne peut s'échafauder qu'avec la présence des Français, eux-mêmes à la recherche d'alliés en Europe. L'on assiste alors, au sein des populations qui vivent dans cette enclave démocratique léchant la rive gauche du Rhin si vitale pour la France, à une tentative de complète assimilation aux principes de la nouvelle République, au point pour ces Liégeois de manifester par le vote, le désir d'y être réunis⁷⁸.

Dans ce contexte, la décision de démolir le symbole de la patrie liégeoise, la cathédrale Saint-Lambert⁷⁹ s'est nourrie de toute la force d'une rupture complète non seulement avec la conception d'une société, mais aussi avec la vision d'un sacré. Cette force est encore celle qui conduisit Louis XVI à l'échafaud.

La tension idéologique est néanmoins à son comble à Liège, comme en témoigne la lettre écrite à propos d'une pièce de théâtre *Raoul Sire de Créqui* de Dalayrac, par le capitaine Leblond du Pas-de-Calais, et destinée au directeur adjoint du Théâtre de Liège Rozan d'Mazilly, le 1er février 1793:

"Je vous préviens en vrai républicain, que si différents passages de cette pièce, qui ne sont propres qu'à apitoyer les citoyens faibles sur le sort que vient d'éprouver Louis Capet, notamment où le sire dit dans sa prison: qu'il meurt pour son roi; je vous préviens, dis-je, que si ces passages ne sont pas changés, vous serez regardé comme ayant voulu attenter à la tranquillité publique; alors vous pouvez être sûr d'avance que je vous dénoncerai à la Convention nationale"⁸⁰.

L'installation du nouveau régime, l'élection d'une Convention nationale liégeoise au suffrage universel, la création de sociétés populaires, la prise de mesures extraordinaires comme la saisie des biens des émigrés ou l'établissement d'un Tribunal révolutionnaire⁸¹ se firent à Liège à l'image de la France, pour sceller de manière définitive, et en dépit de certaines réticences françaises, les liens de deux nations jadis séparées par une frontière. Et Charles-François Latour, graveur du Mont Saint-Martin, comme inspiré par cette alliance, faisait

savoir dans la *Gazette Nationale liégeoise* du 30 novembre 1792, qu'il débitait "l'*Hymne liégeois* (le *Valeureux Liégeois*), et le *Chant des Marseillois*, gravés, avec la musique, 10 liards de Liège la pièce"⁸².

Mais les revers militaires de février et mars 1793 poussèrent les troupes françaises à se replier, et les révolutionnaires liégeois les plus compromis à prendre le chemin de l'exil pour la seconde fois. Ils rejoignirent Paris, où l'accueil fut autrement plus chaleureux qu'auparavant, au point de s'inscrire dans le cadre même du calendrier républicain, puisque le 10 avril fut décrété "Jour de l'Hospitalité", jour où officiellement se rencontrèrent les Liégeois réfugiés, conduits par Pierre-François Soleure, et les membres du Conseil général de la Commune de Paris. Les Liégeois reçurent à cette occasion un local pour déposer leurs archives, garantie de la préservation du souvenir, et tenir des débats, force des avenir politiques. Il faut savoir que Pierre Lebrun, naturalisé Liégeois et rédacteur du *Journal Général de l'Europe*, était devenu depuis le 10 août 1792, ministre des Affaires Etrangères de la République et soutenait de fait ses compatriotes du mieux qu'il put. Le 14 avril fut célébrée la fête de la translation des archives de la Ville de Liège à la Commune de Paris⁸³. La composition du cortège et le trajet suivi par lui sont parvenus jusqu'à nous. Il était formé par les autorités constituées, les corps judiciaires et des citoyens armés. Les hussards ouvrirent la marche, suivis de gendarmes et des gardes nationales. Vinrent ensuite la Table des Droits de l'Homme, les représentants des sociétés populaires, les juges et officiers de paix, les commissaires de police, le buste de Brutus, le Tribunal révolutionnaire, le faisceau des départements, les administrateurs des départements, les sections, une statue de la liberté. Pache, le maire de Paris, conduisait les municipalités. Etaient présents les membres du Tribunal de Cassation, le conseil exécutif de la Commune, et le Livre de la Loi suivi par deux sapeurs. Vinrent enfin les Conventionnels, les Elèves de la patrie, les vétérans, et d'autres groupes encore⁸⁴. Son trajet n'est pas dénué de signification puisque les manifestants français empruntèrent le quai Pelletier, les rues d'Arcis et Saint-Martin, où se trouvaient les Liégeois avec leur écharpe bicolore, sous l'arc de triomphe de la porte Saint-Martin, avec un char transportant leurs archives, "plus respectables que l'effigie des faux dieux". C'est là qu'eut lieu l'échange de baisers fraternels entre Français et Liégeois, dont les deux cortèges fusionnèrent, pour s'ébranler vers les boulevards Saint-Denis, Montmartre, Poissonnière, se diriger vers la porte Saint-Honoré, et s'arrêter devant les Jacobins. On y interpréta la *Marseillaise*, le *Ça ira*, et la *Carmagnole*⁸⁵. Le cortège reprit son chemin jusqu'à l'Hôtel de Ville où furent déposées les archives, point de convergence de la symbolique révolutionnaire franco-liégeoise. Durant les discours prononcés, le procureur de la Commune lança: "il faut que maintenant Liège soit dans Paris et bientôt Paris sera dans Liège!"⁸⁶.

La Fête se termina par l'exécution d'un *Hymne des Marseillais* revu pour les circonstances par Sylvain Maréchal⁸⁷. Enfin Joseph Dreppe exécuta un tableau qui porte le titre "Les Liégeois, chassés par les tyrans, adoptés par la France"⁸⁸.

C'est le 19 avril, au Palais Cardinal, que l'Administration générale de Liège tint sa première séance. La vie politique des exilés liégeois à Paris pouvait commencer. Elle suivra le rythme de la Révolution française, depuis la chute des Girondins jusqu'à la Terreur, et puis l'assimilation complète de Liège à la France⁸⁹. La Fête de l'Hospitalité fut celle de la rupture, son cérémonial marque l'acceptation définitive des Liégeois de partager le sort des Révolutionnaires français, sans encore abolir pourtant leur propre temporalité, comme l'indique la présence des archives. C'est après Thermidor que la cohabitation des originalités sera de moins en moins possible.

Entre-temps à Liège sévissait la répression épiscopale. C'est le 21 avril 1793 que le prince-évêque de Méan avait fait son entrée, dans des circonstances similaires à celles de son prédécesseur Hoensbroech lors de la première restauration épiscopale, avec bain de foule, feux de joie, et prières publiques⁹⁰. Le 26 avril, le prince suivit la procession ordonnée pour la remise de la relique de la Sainte-Croix et de l'image de Saint-Lambert à la cathédrale, après avoir été transportées à la hâte à Maestricht à l'arrivée des Français. Le retour de ces insignes dans le chœur de la cathédrale cautionna son pouvoir restauré qu'il jugea immuable, au sein des murs encore intacts de la bâtisse pourtant déjà condamnée à mort⁹¹.

Nous possédons des textes qui célèbrent le prince et condamnent les Français en dénonçant les épisodes qui suivirent le 10 août 1792, comme l'*Hymne anti-marseillais* de l'abbé Humblet de Liège, chanoine du chapitre de Notre-Dame à Molhain (Hainaut français), proposé au chapitre de Liège le 2 mai⁹². Le chevalier de Montjay laissa une *Ode contre les Athées-Républicains du siècle* où la Révolution est tout simplement la mort de Dieu:

“En vain l'hérésie allumée
Par le souffle impur de Calvin
Veut de son épaisse fumée
Obscurcir le dogme Divin.
Sur ses couleuvres étouffées
S'érigeant d'éternels trophées,
La Loi fait briller son flambeau.
Don précieux que je réclame,
Rayons sacrés, céleste flâme,
Eclairez-nous jusqu'au tombeau!”⁹³.

Pour sauver la société, il faut punir les coupables qui ont soutenu l'occupant français. Plusieurs Liégeois payeront de leur vie leur attachement au nouveau régime. Deux d'entre eux firent l'objet d'un culte après le retour des Français, lorsqu'ils seront devenus martyrs de la Liberté. Il s'agit de Jean-Denis Bouquette, exécuté à Huy le 24 mars 1794, dont la tête fut enterrée à proximité du lieu d'exécution; et Grégoire-Joseph Chapuis, décapité à Verviers le 2 janvier 1794. Après le 27 juillet 1794, les Français déterrèrent la tête de Bouquette, qui fut ramenée en ville couverte d'un drap blanc tenu par quatre jeunes filles vêtues elles aussi de blanc. La tête fut ensevelie et un arbre de la liberté fut planté à titre de sépulture⁹⁴. Grégoire Chapuis périt dans des circonstances

atroces⁹⁵ et son frère Jacques-Hubert sera l'un des artisans du culte. Dès le 2 janvier 1795, les Français organisèrent une cérémonie à la mémoire du supplicié⁹⁶. Un cénotaphe bordé de deux peupliers sera érigé à l'emplacement de l'exécution sur la Place du Sablon, devenue Place du Martyr, dénomination qui disparaîtra après l'avènement de Napoléon 1er en 1804. Ces cultes dévoués aux martyrs liégeois se dérouleront dans un cadre bien défini par la politique post-thermidorienne.

Après Thermidor, le temps de l'exportation des principes révolutionnaires fit place à celui de la nécessité pour la République d'assurer ses frontières naturelles en exploitant les territoires conquis. Le hasard veut que le jour de la chute de Robespierre soit aussi celui de la libération de Liège par les armes, dans la foulée de Fleurus. Ainsi l'objet de la Fête de la Victoire qui s'en suivra est baigné dans une réelle ambiguïté. Et la question que l'on pourrait se poser est de savoir si les Thermidoriens ont à Liège associé ou assimilé la chute de Robespierre à la libération de la ville afin d'asseoir leur propagande. Remarquons d'emblée que, la première année, c'est la délivrance des Liégeois qui est célébrée plutôt que la mort de l'Incorruptible⁹⁷, car la fête est avant tout militaire. En outre, pour commémorer la victoire du "Pont des Arches", point de passage entre les deux rives de Meuse où se concentrèrent les affrontements les plus violents avec les Autrichiens, l'autorité républicaine le dénomma deux ans après "Pont de la Victoire", nom qui disparut à la chute de Napoléon. Il est alors vrai que cette fête met aussi en valeur la symbolique de la traversée, avec l'effet d'un fleuve qui sépare les rives de la liberté de celles du despotisme. Le 9 Thermidor devient à la fois Fête de la Victoire et Fête de la Liberté. D'après la *Gazette de Liège*⁹⁸ "Ce n'étoit point là une de ces cérémonies de l'ancien régime où l'on semblait dire au peuple: "Voyez quelle distance vous sépare de vos maîtres; ici l'abandon, la fraternité, la douce égalité, se voyaient par-tout". Le cortège se déplaçait en fonction de l'axe du Pont des Arches, il était composé des autorités constituées, de l'état-major, d'enfants, de jeunes gens, de parents, de vieillards, des chœurs de musique, d'un char avec une statue de la Liberté, d'un autre avec les blessés de guerre. Par ailleurs, l'armée encadrait tous les âges de la nation et les cycles de la vie⁹⁹. La bataille était reconstituée, incarnée dans la symbolique d'un pas de charge au pied du pont, au son d'une musique guerrière. Après la simulation, le cortège se dirigeait vers Outremeuse et le faubourg d'Amersœur, bombardé par les Autrichiens en fuite. De retour au Pont des Arches, des discours étaient prononcés¹⁰⁰, tandis qu'un feu roulant d'artillerie offrait alors un nouveau simulacre de combat. "Sur la place de la maison-commune est élevée une superbe décoration en relief; des colonnes s'élancent dans les airs; le dôme est terminé par une statue de la Victoire annonçant les nouveaux triomphes de la République (...). Sur l'autel de la patrie est une pierre de la Bastille, & la Constitution de 1793"¹⁰¹. Cet autel est le point de convergence du cortège. Là encore sont prononcés des discours notamment de Bassenge, tandis qu'un corps de musique exécute des morceaux de Gossec. "Voici le moment de la destruction des emblèmes de la royauté et de la tyrannie, ces emblèmes sont brisés; des tourbillons de fumée s'élèvent &

annoncent l'anéantissement de ces hochets funestes qui ont fait tant de mal au monde. Le char de la victoire, portant la statue de la Liberté, va s'établir sur les débris; mille cris de joie se font entendre (...)»¹⁰².

Jean-Nicolas Bassenge, alors commissaire du Directoire exécutif près l'Administration centrale du département de l'Ourthe, se montrera fermement attaché aux principes de ces fêtes qui raffermissent selon lui la communauté révolutionnaire¹⁰³. L'année suivante¹⁰⁴, l'absorption totale de Liège par la France n'est pas accomplie, comme en témoigne la description de l'estrade élevée à proximité de l'actuelle place du Marché, pour recevoir les autorités constituées lors de ces fêtes des 9 et 10 Thermidor¹⁰⁵. A la fin de 1794 eut lieu également une fête où apparaissent des éléments liégeois. Cette fête sans-culottide¹⁰⁶ illustre l'alliance passée entre Français et Liégeois¹⁰⁷ contre l'invasion militaire étrangère. Le cortège de cette fête rejoignait quatre stations symbolisant les âges de la vie terrestre (les enfants, les adolescents, l'âge viril, les vieillards), sur l'air notamment du *Valeureux Liégeois* et de la *Marseillaise*.

Ceci dit, et pour revenir à elle, progressivement la Fête de la Liberté va se substituer – surtout et très vite dans les communes extérieures à Liège – à celle de la Victoire, et c'est la chute de Robespierre, plutôt que la libération de l'ancienne capitale, qui sera commémorée. Ainsi, et à titre d'exemple, le commissaire du Directoire exécutif près l'Administration municipale du canton de Milmort, Leruitte, écrira à ses concitoyens: "Les fêtes fixées aux neuf et dix Thermidor doivent à jamais faire époque dans les annales de la Liberté. Elles mériteroient certes d'être célébrées avec tout l'éclat dont elles sont dignes. Y a-t-il de plus beaux jours pour un peuple libre que celui qui retrace la chute de la tyrannie"¹⁰⁸. A Liège, on évoque en ces termes "l'époque où nous aurons à célébrer les glorieuses journées des 9 et 10 Thermidor: au souvenir des événements qui ont cimenté les principes de notre Liberté, qui ne se sentirait électrisé du feu du plus ardent patriotisme!", selon l'administration municipale de la commune de Liège¹⁰⁹. La Fête de la Liberté fait partie de ces fêtes institutionnalisées par la nouvelle bourgeoisie de notables vainqueurs de Thermidor. Leur analyse dépasse le cadre de notre approche. Elle pourrait être poussée plus avant grâce à un recours systématique aux sources qui sont abondantes. Ceci dit, après nos coups de sonde dans le Fonds Français aux Archives de l'Etat à Liège, dont nous livrons quelques résultats fragmentaires, il se dégage des procès-verbaux un enthousiasme officiel, un débordement littéraire suspect, et il n'est pas rare de voir stigmatiser la faible participation du public à la fête, mais aussi du personnel politique local. Or il faut savoir que la fête était aussi l'occasion de se compter, et de compter les fonctionnaires absents. Sous le couvert d'une commémoration, le citoyen affichait ses opinions politiques au grand jour, et rassurait ses collègues et ses supérieurs sur ses sentiments patriotiques. Des administrateurs n'hésiteront pas à citer les noms des notables absents dans leurs procès-verbaux à destination de l'administration départementale.

La lecture des comptes rendus de ces fêtes est aussi un indicateur de la vie quotidienne des populations. Ainsi, à l'occasion de la fête du 10 Ventôse an III, qui célèbre les victoires françaises en Hollande, et le raffermissement de la présence française sur la rive gauche du Rhin, le maire Godin de la municipalité de Stodimont écrit à l'administration du Limbourg: "Vu la disette extrême de nos pauvres habitants, dont plusieurs meurent tous les jours faute de subsistances, en attendant des secours promis par nos frères les Bataves, nous ne pourrions mieux remplir l'objet relatif à cette fête, qu'en invitant les citoyens bien intentionnés à faire une souscription pour donner pendant quelques jours du pain à notre pauvre peuple"¹¹⁰. La situation est la même à Dalhem, à cause de la "disette qui règne généralement de tout côté". On y décide d'organiser la fête pour le dimanche 18 Ventôse, mais pour autant que "les circonstances le permettent" car précise le maire Dehousse, "la fièvre et la disenterie règnent ici depuis très longtemps, et font journellement un cruel et affligeant ravage (...). La misère touche à son comble par le défaut d'ouvrage qui produit l'interruption des manufactures; la rareté et liberté des vivres font retentir les cris de l'indigence de toute part"¹¹¹. A Deneux, la misère est trop imposante pour concevoir autre chose comme manifestation commémorative qu'un Te Deum en action de grâce!

Les fêtes du 1er Pluviôse célèbrent la mort de Louis XVI et sont l'occasion de renouveler le serment de haine à la royauté. Le commissaire du Directoire exécutif près l'Administration municipale du canton de Spa, Leruitte, dans un rapport destiné à Bassenge, nous donne une idée de la manière dont sont perçus les opposants à ces fêtes: "La haine pour la Royauté! mon amour pour la République ont été partagés avec transports par le plus grand nombre des habitants de ces contrées la mince partie avoit fui dès la veille ou se tenoit cachée dans leurs mazures comme des hiboux: on en distinguoit quelquefois un ou deux qui lorgnoient le cortège du fond de leur retraite, avec des yeux où le dépit et la Rage y étoient mieux peints que la curiosité"¹¹². La fête de la chute de la royauté assimile la haine de la tyrannie des Liégeois, à leur joie de partager le sort de la France républicaine. En somme cette haine commune avec les Français cristallise les aspirations nationales. Cette fête est d'ailleurs liée à la Fête du 1er Vendémiaire (fondation de la République)¹¹³. Bien sûr, outre la cérémonie de haine à la royauté, on célèbre aussi la mort physique de Capet, et d'autres activités charitables sont prévues. C'est pourquoi:

"La municipalité (de Liège) considérant que la manière de célébrer l'anniversaire de la mort du dernier roi des Français est de soulager les victimes du Despotisme, arrête que le 2 Pluviôse (...), il y aura une Redoute à la nouvelle salle rue Féronstrée, dont le produit sera versé dans la caisse des pauvres de la commune de Liège. Les Propriétaires de la salle, de concert avec le citoyen Durant et les artistes musiciens animés des mêmes principes d'humanité, se sont offerts à y donner leurs soins gratis. Les citoyennes sont invitées à participer également au soulagement des malheureux en payant leur billet d'entrée"¹¹⁴.

Enfin, outre les fêtes révolutionnaires, il faut savoir que le culte théophilanthropique à Liège reçut un certain écho, et deux des plus actifs révolutionnaires

liégeois, Laurent-François Dethier et Jean-Nicolas Bassenge, en furent des partisans. Ainsi Dethier prononcera le discours inaugural de la Fête du Culte théophilanthropique en 1798¹⁵. Bassenge écrira:

“Les hommes qui savent réfléchir, ceux qui brûlent du désir de voir enfin le seul culte que la raison puisse avouer substitué aux erreurs funestes, aux préjugés avilissants dont l’orgueil, la cupidité et l’astuce des prêtres n’ont que trop longtemps inondé les peuples; tous les amis de la morale républicaine, qui n’est que celle de la nature, ont vu avec la plus vive satisfaction s’établir parmi nous son culte simple et touchant qui ne peut qu’épurer rapidement les mœurs et exercer la plus heureuse influence sur l’esprit public”¹⁶.

En vérité, l’étude des fêtes liégeoises après 1794 peut nous éclairer sur les rapports si difficiles entre Liégeois et Français, durant ces premières années du régime post-révolutionnaire. L’envoi spécial du Conventionnel français, d’origine liégeoise, Robert de Paris, pour apaiser les discordes qui échauffaient les Liégeois et les nouvelles autorités constituées dépendant du Comité de Salut Public, nous donne toute la mesure des dissensions qui avaient pu naître entre les alliés de la veille. Et le récit de l’accueil de Robert le 11 mai 1795, par quatre conseillers municipaux de Liège, nous donne une bien faible dimension du malaise qui régnait alors: “Ils lui firent cortège à travers la ville jusqu’à la résidence préparée, où Robert accepta sur l’heure les compliments du Conseil municipal de l’Administration d’arrondissement, agent national en tête, et de tout ce que la ville contenait de plus éminent”. Une table de cinquante couverts réunit les invités dans la “douce gaité, la touchante fraternité. Au son des hymnes chéris des républicains”, on trinqua “aux hommes qui ont voué haine éternelle à la royauté et au terrorisme, à l’exécution du décret de réunion à la France”. Dans l’exaltation “des vrais patriotes pour qui le jour de gloire est enfin arrivé”, la première journée s’acheva par un spectacle au Théâtre municipal¹⁷.

L’histoire des fêtes révolutionnaires à Liège reste à écrire. Notre souhait fut d’aborder l’activité festive sous ses formes les plus larges, dans son cadre historique, pour donner une armature et une consistance au récit d’une histoire encore méconnue.

Ceci dit, la dernière fête que nous pourrions évoquer ici est celle de la Réunion à la France, dernier acte d’un grand spectacle qu’un dramaturge aurait pu qualifier plein de bruits et de fureurs. En suivant les aléas des révolutions, nous avons senti qu’il n’y avait pas un réel souci de coordination doctrinale dans les fêtes de facture liégeoise avec les théories révolutionnaires françaises, avant l’établissement du régime français, avant même la pleine intégration politique du Pays de Liège à la République française.

Le 20 Vendémiaire an IV ¹⁸ eut lieu cette Fête de la Réunion, un cortège se rendit au faubourg d’Amercœur en ruine, en signe de solidarité pour la population malheureuse victime des bombardements. Le cortège reprit le chemin de l’Hôtel de Ville mais en s’arrêtant sur la place aux Chevaux, où l’autel de la

patrie avait été élevé, en "face de la ci-devant cathédrale expirante, de ce vaste repaire du despotisme (...) d'où sortaient tous les maux du peuple". Dès que le décret de la Convention eut été lu, le président s'avança, mit le feu à un bûcher élevé près de la statue de la Liberté, et prononça le serment de fidélité à la République, qui fut répété par les spectateurs. Rentrées dans l'Hôtel de Ville, l'Administration et la Municipalité votèrent en commun une adresse à la Convention et la confièrent à quatre députés qui étaient chargés de la remercier, et de réclamer l'exécution prompte et entière de son décret, ainsi que la publication des lois françaises.

A trois pas de là se démontait une cathédrale.

NOTES

¹ Cf. M. OZOUF, *La Fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, 1976. D'après B. de Andia, dans *Fêtes et Révolution*, Paris, 1989, p. 17, l'intérêt pour les fêtes révolutionnaires date d'un colloque organisé en 1974 par J. EHRARD (voir *Les Fêtes de la Révolution française. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, Paris, 1977). Les fêtes préoccupèrent néanmoins tous les grands noms de l'historiographie révolutionnaire. Cf. bien sûr M. VOVELLE, *Sociologie et idéologie des fêtes de la Révolution*, dans *Annales historiques de la Révolution française*, Paris, 1975, n° 221, p. 406-430; ainsi que du même auteur, *Religion et révolution: la déchristianisation de l'An II*, Paris 1976. Par ailleurs, on consultera A. MATHIEZ, *Les origines des cultes révolutionnaires*, Paris, 1904; A. SOBOUL, *Sentiment religieux et cultes populaires pendant la Révolution; saintes patriotes et martyrs de la liberté*, dans *Annales historiques de la Révolution française*, 1957, p. 193-213; S. BIANCHI, *La Révolution culturelle de l'an II*, Paris 1982; M.L. BIVER, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris, 1979; A. BLUM, *Les fêtes républicaines et la tradition révolutionnaire*, dans *Révolution française*, Paris, 1919, t. LXXII, p. 193-199. Voir également les stimulantes réflexions de J. STAROBINSKI, *Les emblèmes de la Raison*, Genève, 1964.

² A partir de recherches aux Archives de l'Etat à Liège, et aux Archives Générales du Royaume. Voir E. FAIRON, *Inventaire analytique du Fonds français aux Archives de l'Etat à Liège*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, Liège, 1944, t. III, fasc. 2, p. 241 et suiv. Les fêtes révolutionnaires dans nos régions n'ont pas encore fait l'objet d'une étude systématique. On citera toutefois: L.A., *Onder de Fransche Republiek 1794-1799. Het feest der zegepraal*, in *Oudheid en Kunst, Tijdschrift van den geschiedenis en oudheidkundigen kring voor Brecht en Omstreken*, 1906, p. 27-31; P. CLAEYS, *Représentations théâtrales en 1798. Obligations de chanter des airs républicains durant les entractes*, dans *Messenger des Sciences historiques*, 1893, p. 237-240; M. COLSON, *Republikeinse feestroes en Boerenkrijg onrust in 't kanton Maaseik ten jare 1798*, in *Het Oude Land van Loon*, 1954, t. IX, p. 41-48; Y. DELANNOY, *Enghien an VII de la République française ou la fête illusoire*, dans *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, 1975, t. XVII, 4, p. 381-400; R. DUBOIS, *Une fête républicaine à Huy en*

1798, dans *Annales du Cercle hutois des sciences et des beaux-arts*, 1888, t. VIII, p. 58-62; R. DUBOIS, *Deux fêtes républicaines à Huy (1799)*, dans *Annales du Cercle hutois des sciences et des beaux-arts*, 1896, t. XI, p. 232-242; M. EVRARD, *La célébration des fêtes républicaines dans nos villes*, dans *De la Meuse à l'Ardenne*, 1989, n°8; *Fêtes publiques célébrées à Hasselt sous la République française*, dans *Bulletin de la section littéraire de la Société chorale et littéraire des mélomanes de Hasselt*, 1875, t. XII, p. 39-59; J. MARTIN, *Célébrations de fêtes révolutionnaires à Wavre sous le régime français en 1798 et 1799*, dans *Wavriensia*, 1980, t. XXIX, 1, p. 1-6; C. PERGAMENI, *Les fêtes révolutionnaires et l'esprit public bruxellois au début du régime français, d'après des documents inédits*, dans *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1913, t. XXVII, p. 5-59; C. PERGAMENI, *Fêtes bruxelloises sous le Directoire*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1927-28, 33e année, p. 142-159; P. SPANG, *Les fêtes décennaires à Luxembourg*, dans *Thémécht zeitschrift für Luxemburger Geschichte*, 1963, XV, 3, p. 329-348; J. YERNAUX, *Les fêtes civiques à Bruges sous la Révolution*, dans *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, 1910, t. LX, p. 147-177.

³ P. HARSIN, *La révolution liégeoise de 1789*, Bruxelles, 1954.

⁴ D'autre part, selon D. DROUXHE, dans *Les Lumières dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège*, Bruxelles, 1983, p. 155, Grétry "fut un bon catalyseur pour les sentiments qui agitaient les milieux modernes, notamment dans son pays natal. Ce n'est pas un hasard si plusieurs chefs de la Révolution, furent à Liège, auparavant, des chantres de Grétry".

Et comment ne pas penser aux Liégeois à l'écoute de la *Ronde pour la Plantation de l'arbre de la liberté* (1799) (paroles de Maherault, musique de Grétry):

"Transplantés dans tous les pays,

Puissent les rejetons chéris

Changer le monde entier en un riant bocage!

En sagesse, en bonheur rivaux

Que les peuples, sous tes berceaux

Des haines, des combats désapprennent l'usage,

Qu'ils chantent en divers langages: Gloire aux succès

Des Français!"

Voir C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, 1899; du même, *Les hymnes et les chansons de la Révolution (...)*, Paris, 1904.

⁵ Voir dans ce contexte P. F. N. FABRE D'EGLANTINE, *Le triomphe de Gretri. Poème prononcé au Théâtre de Liège le 23 septembre 1780, pour l'installation du buste de ce célèbre musicien*, Liège, (1780).

⁶ Il avait été décidé de baptiser une place de Liège du nom de Grétry dès le 25 octobre 1810. Par ailleurs, le monument Grétry, situé en face de l'actuel Opéra Royal de Wallonie, fut inauguré en 1842. Cf. T. GOBERT, *Liège à travers les âges*, 1976, t. V, p. 485-501. Un mythe pourra naître, qu'illustre l'intitulé de la cinquième partie de l'ouvrage de J. CATHELIN, *La vie quotidienne sous le régime français en Belgique 1792-1815*, Paris, 1966, p. 247: "La vie d'artiste: Naissance d'une culture franco-belge symbolisée par Grétry".

⁷ *Editorial: que la fête continue*, dans *Courrier de l'UNESCO*, Paris, déc. 1989. Cf. M. OZOUF, *Op. cit.*, p. 11: "Ce sont elles (les fêtes) qui articulent le temps et donnent à la vie quotidienne son armature. Elles encore qui garantissent paradoxalement les bonnes mœurs, car l'excès qu'elles autorisent est l'abcès de fixation qui empêche l'intempérance de gagner la vie journalière et le corps social tout entier; elles qui cimentent énergiquement la communauté par la mise en scène de la réconciliation (...)".

⁸ L'iconographie des fêtes révolutionnaires liégeoises est pauvre. Deux documents exhumés viennent d'être publiés dans *Trésors de la collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 201-202. Ils représentent une fête civique du 20 thermidor an III, "tout le cortège se

rend au teate et (le) president y lit le droit de l'home et la constitution, y rappelle sans cesse l'exil des tirans et pour terminer la scene veut briser et bruler les armes et signes de noblesse" (aquarelle); et la Fête de la Paix à Amay célébrée le 20 germinal an IX (aquarelle). Ces aquarelles méritent d'être comparées à celle de P.A.J. GOETSBLOETS, qui a pour thème "La Fête de la Jeunesse à Anvers le 10 août 1796", et qui est parue dans le catalogue *L'héritage de la Révolution française*, Bruxelles, 1989, p. 137.

⁹ Cf. M. OZOUF, *Op. cit.*, p. 12 qui parle des "fêtes que l'on pourrait appeler de "ressoucement" puisqu'elles redonnent une vie spectaculaire à la mémoire d'un passé".

¹⁰ Remarquons que le culte décadaire ne sera pleinement mis sur pied qu'à partir du 17 Thermidor an VI (4 août 1798). Voir A. DUHOT, *Rapport sur les fêtes décadares. Conseil des Cinq-Cents, séance du 4 germinal an VI*.

¹¹ Rendue exécutoire en Belgique par arrêté du Directoire en date du 7 Pluviôse an V (26 janvier 1797).

¹² Cette pièce originale se trouve au Musée Curtius de Liège.

¹³ Jean-Rémi de Chestret (1739-1809), bourgmestre en 1784 et 1789, commandant de la Garde Patriotique, membre du Corps législatif pendant la période française. Jacques-Joseph Fabry (1722-1798), deux fois bourgmestre dans l'ancien régime. Ce bourgeois modéré fut considéré comme le "père de la Révolution liégeoise".

¹⁴ Les deux principales sont l'abolition du Règlement de 1684 qui marqua un raidissement du pouvoir épiscopal aux dépens des métiers et la mise à l'ordre du jour d'une réforme de la fiscalité.

¹⁵ *Feuille nationale Liégeoise*, 1789, p. 14.

¹⁶ *Id.*, p. 16.

¹⁷ "... Et ce qui rendra cette journée fameuse dans l'histoire, unique peut-être dans les Annales des Nations, c'est qu'elle ne coûte pas une larme à l'humanité... Le sang n'a pas souillé le triomphe du patriotisme!". Sur le rôle et la symbolique de la cocarde liégeoise, voir E. POLAIN, *Cocardes et drapeaux sous la Révolution liégeoise de 1789-91*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1906, t. XXXVI, n° 1, p. 125-130.

¹⁸ Jean-Nicolas Bassenge (1758-1811) fut un homme de Lettres apprécié. Il est l'un des animateurs politiques de la Révolution liégeoise.

¹⁹ *Feuille nationale Liégeoise*, 1789, p. 48.

²⁰ Dans ce contexte, il n'est pas question de ne pas associer la religion à la fête, bien au contraire, elle en parraine les actes; cf. *Feuille nationale Liégeoise*, 1789, p. 55: "Hier l'on fit la bénédiction de plusieurs Drapeaux dans les Eglises de St. Remacle, de Ste. Aldegonde, de St. Adalbert, de St. Martin, & de St. Nicolas. L'on admira, dit-on, le Discours qui fut prononcé à la bénédiction du Drapeau de cette dernière Paroisse, dans l'Eglise des Génovésains; on le dit déjà ce Discours sous presse" (sic).

²¹ *Feuille nationale Liégeoise*, 1789, p. 55. Cf. U. CAPITAINE, *Rapport sur l'authenticité des restes mortels du bourgmestre De Laruelle, conservés au musée provincial de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1857, t. III, p. 332: "... lors de la bénédiction des drapeaux de la Cité, les patriotes avaient placé sur la tombe de chacun des bourgmestres les épées arrangées en faisceaux sur lesquels étaient pointés des drapeaux liégeois".

²² Sébastien de La Ruelle (?-1637) était avocat, seigneur du Conseil ordinaire, bourgmestre de Liège en 1630 et en 1635. Il s'opposa au prince-évêque et à l'aristocratie et fut assassiné.

²³ U. CAPITAINE, *Op. cit.*, Voir M. FLORKIN, *Débuts d'Ansiaux fils et vicissitudes posthumes de Sébastien La Ruelle*, dans *Revue médicale de Liège*, 1953, p. 61 et suiv. Des créations littéraires virent le jour, comme *Laruelle ou le martyr de la liberté, fait historique en trois actes, tirés des annales du pays de Liège. Par le Citoyen Duperche*, Liège, An VII; et *Histoire tragique ou relation véridique de l'assassinat commis en la*

personne de feu le bourgmestre Laruelle de glorieuse mémoire (...), Liège, An VII, avec une gravure de Dreppe, estampe en taille douce représentant le corps ensanglanté de La Ruelle, exposé à la vénération de tous. Sur le rôle du corps et des blessures des martyrs révolutionnaires, on se reportera à la communication de A. De BAECQUE, *Le corps du martyr et le discours politique*, présenté au colloque "La Révolution et la Mort", tenu à Toulouse les 9 et 10 mars 1989 (actes à paraître). Remarquons ici que Dreppe s'illustra plus tard dans sa proposition de construire un monument commémorant la mort héroïque de Le Peletier, assassiné au début de l'année 1793. Précisons qu'il s'agit du seul Français, mort ou vivant, qui reçut les honneurs d'une représentation iconographique liégeoise. Voir à ce titre *Oraison funèbre de Michel Lepelletier, député à la Convention nationale, prononcée par le citoyen Waleff, ex-président de la municipalité de la ville libre de Liège, le 10 février 1793 (...)*, Liège, 1793, 8 p.

En 1939 encore, un "Comité Laruelle" chercha à mettre sur pied des manifestations pour commémorer le cent cinquantième anniversaire de la Révolution liégeoise.

²⁴ *Gazette de Liège*, 2 septembre 1789.

²⁵ Liège, Huy, Dinant, Ciney, Fosses, Thuin, Châtelet, Couvin, Visé, Waremme, Verviers (villes wallonnes) et Saint-Trond, Hasselt, Tongres, Looz, Bilsen, Bree, Peer, Hamont, Beringen, Stockem, Maeseyc, Herck (villes flamandes).

²⁶ *Feuille nationale Liégeoise*, 1789, p. 22.

²⁷ Par ailleurs, ces "bannières déployées" que l'on porte dans la victoire, les patriotes les brandissent aussi dans la défaite, comme en janvier 1791, en route pour l'exil, lorsqu'il s'agit pour eux de fuir le pouvoir épiscopal en instance d'être restauré.

²⁸ *Gazette de Liège*, 24 août 1789.

²⁹ Nous avons évoqué cette question dans un dossier pédagogique, *Déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen (Paris-Polleur-Franchimont)*, présenté par M. Yvan Ylief, ministre de l'Education et de la Recherche scientifique de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 1989, 40 p.

Dethier, dans un texte destiné "A messieurs les Représentans des Villes du Pays de Liège" et daté du 7 mars 1790, écrira: "Lorsque la nouvelle de l'heureuse Révolution qui se manifesta d'abord dans quelques villes, se fut répandue dans toute l'étendue du Pays de Liège, les Habitans des campagnes en conçurent les plus grandes espérances. Par-tout ils s'empresèrent de la célébrer".

³⁰ Voir A. DOMS, *Les 25 séances du Congrès de Polleur: 26 août 1789 -13 janvier 1791. 175e anniversaire de la déclaration franchimontoise des droits de l'homme et du citoyen*, s.l., s.d., 36 p.

³¹ *Journal des séances du Congrès du Marquisat de Franchimont tenu au village de Polleur*, Liège, 1789, p. 1-2. Voir aussi *Code du Droit public du pays réuni de Franchimont, Stavelot et Logne, Verviers*, An IV, 2 vol..

³² *Feuille nationale Liégeoise*, 19 août 1789, p. 1.

³³ A. BODY, *Recueil de vers, chansons, et pièces satiriques sur la Révolution liégeoise de 1789*, Liège, 1882, p. 78.

³⁴ *Id.* p. 133.

³⁵ Voir N. HAESSENNE-PEREMANS, *La Révolution liégeoise: une crise d'autorité. Le partage du legs de Georges-Louis de Berghes*, dans *Bulletin du Vieux-Liège*, avril-juin 1978, n° 201, p. 249-258.

³⁶ Ch. R. W. DE DOHM, *Exposé de la Révolution de Liège en 1789 (...)*, Liège, 1790.

³⁷ Voir *supra*, note 23.

³⁸ Augustin-Benoît Reynier (1759-1792) était poète, polémiste, et ami de Bassenge. Il participa activement à la première révolution liégeoise.

³⁹ *Journal Patriotique*, 1789, t. 1, p. 67. Voir aussi J.-P. BOVY, *Promenades historiques*

dans le pays de Liège, Liège, 1838, p. 117. La *Gazette de Liège* du 9 novembre 1789 proposait à ses lecteurs: "Le Mausolée de Painsmay", dédié au Corps de Cavalerie Patriotique, dessiné & gravé par le Sr. Dreppe, (...) en vente chez lui, rue St-Adalbert, à 20 sols". Par ailleurs, Barthélemy-François Beckoz rédigea un poème "Sur la mort de Painsmai"; voir A. Body, *Op. cit.* p. 145.

⁴⁰ *Gazette de Liège*, 19 octobre 1789.

⁴¹ Selon le *Recueil des recès, ordonnances et réglemens municipaux, etc., de la noble cité de Liège, publiés depuis la Révolution du 18 août*, Liège, 1790, un Te Deum devait être chanté le 14 octobre 1790, à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold II, alors que le conflit avec le Saint-Empire battait son plein. Voir aussi *Chanson à refrain sur la fête de Léopold II, chantée à un repas donné, à cette occasion, dans la ville de Herve, le 15 novembre 1791*, s.l., s. d.

⁴² M. VOVELLE, *La Marseillaise*, dans *Les lieux de mémoire. I. La République*, Paris 1984, p. 87. Voir la clairvoyante approche de L.-E. HALKIN, *Le Te Deum de victoire à Liège sous l'ancien régime et sous la domination française*, dans *Bulletin de la Société royale "Le Vieux Liège"*, 1954, n° 106, p. 343-352. Voir aussi H. VAN DEN GHEYN, *Les Te Deum à St-Bavon sous la Révolution française*, dans *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1925, t. XXXIII, p. 96-111.

⁴³ M. VOVELLE, *Op. cit.*, p. 95 poursuit: "Sur sa proposition, l'Assemblée décide qu'au lieu de Te Deum, on interprétera *La Marseillaise*: c'est ce qui sera réalisé le 14 octobre pour célébrer à Paris l'entrée des Français en Savoie par une fête civique au pied de la statue de la Liberté".

⁴⁴ Deux autres spectacles méritent aussi d'être mentionnés ici: "La liberté rendue ou le zèle patriotique" et "Le Siècle d'or", "comédie héroïque analogue aux circonstances par un citoyen de Liège". Voir J. MARTINY, *Histoire du Théâtre de Liège*, Liège, 1887. Remarquons d'emblée que le théâtre révolutionnaire liégeois pourrait faire l'objet d'une étude particulière. Quant à la musique à l'heure de la Révolution, outre l'article de J. QUITIN déjà cité, on lira l'intéressante approche de P.J. VAN TIGGELEN, *Paysage sonore urbain en Belgique sous le Régime français. Essai*, dans *Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie*, juillet 1989, n° 66, p. 23-41. Voir aussi A. AUDA, *La Musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège. Essai bio-bibliographique sur la musique liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la principauté (1800)*, Bruxelles-Paris-Liège, 1930; L. DEWONCK, *Les musiciens de l'ancienne cathédrale de Liège en 1794*, dans *Leodium*, 1950, t. XXXVII, p. 18; D. DWELSHAUVERS, *La révolution (de 1789) et la musique*, dans *L'Amicale*, Liège, 1er mars 1912. Cf. *Wallonia*, 1912, t. XX, p. 122-23.

⁴⁵ Voir Christian AMALVI, *Le 14-Juillet*, dans *Les Lieux de mémoire (...)*, p. 421-472.

⁴⁶ *Gazette de Liège*, 2 décembre 1789.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cité par H. PIRENNE, *Histoire de Belgique des origines à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1974, t. IV, p. 81; et extrait de G. FORSTER, *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin, à Liège, dans la Flandre (...)*, Paris, An III, t. 1, p. 287.

⁴⁹ *Gazette de Liège*, 2 décembre 1789.

⁵⁰ *Id.*, 29 janvier 1790.

⁵¹ *Id.*, 15 février 1790.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Elles n'ont guère laissé d'iconographie. Pirenne, *Op. cit.*, parle notamment d'un transparent représentant la Prusse et protégeant le Perron républicain, renseignement qu'il tire de J. DE CHESTRET DE HANEFFE, *Papiers de Jean-Remi de Chestret pour*

servir à l'histoire de la révolution liégeoise (1787-1791) publiés par un de ses descendants, Liège, 1881-1882, t. II, p. 73, 75, 79.

⁵⁵ Fabry et Bassenge, dans leurs écrits, traitent régulièrement les membres du Chapitre de "Tartuffe". Voir aussi G. NAUTET, *Notices historiques sur le pays de Liège*, Verviers, 1853, t. 1, p. 239.

⁵⁶ "Le Sauveur des Liégeois", selon *Couplets et chœur analogues à la Fête de Frédéric-Guillaume, Roi de Prusse* (air de l'Amant statue, Un Militaire, etc.), Liège, (1790).

⁵⁷ *Gazette de Liège*, 5 mars 1790: "La grand'salle de la société, ornée du Portrait de Sa Majesté le ROI DE PRUSSE & d'emblèmes relatifs à la circonstance, offroit encore le spectacle de la plus brillante assemblée".

⁵⁸ *Couplet et chœurs (...)*:

"De ce Roi digne Interprète
Schlieffen s'offre à nos regards;
Il vient sourire à la Fête,
A l'hommage des Beaux-Arts:
Guerrier terrible
A l'aspect de l'Ennemi,
Qui, terrible!
Mais au sein d'un Peuple ami,
Héros sensible".

La *Gazette de Liège*, 8 mars 1790, donne la parole à De Schlieffen: "C'étoit un devoir bien flatteur pour moi que de rendre compte au Roi mon maître des sentimens qu'a manifestés pour lui, le jour de sa Fête, une Nation distincte de la sienne, mais reconnaissante de la magnanimité avec laquelle il tâche d'être le Médiateur entre elle & son Prince".

⁵⁹ "Cette pièce analogue aux circonstances, sera ornée de tout son spectacle, combats, embrasement de l'arsenal de Gesler, tyran qui depuis longtemps accablait la Suisse sous le poids de la Tyrannie, et qui devient enfin victime de la liberté". Voir J. Martiny, *Op. cit.*, p. 67. Le 13 mars, fut représenté *Le Sentiment liégeois ou le vœu de la patrie* (divertissement en vers).

⁶⁰ Le chant de guerre laisse pourtant une place au badinage:

"Mesdames ce n'est que pour vous
Qu'on brigue de porter des chaînes,
Ecrasons nos tyrans jaloux,
Et soyez nos souveraines".

⁶¹ Voir U. CAPITAINE, *Le Chant National liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1954, t. II, p. 110-118. Refrain (air: sur la marche triomphale):

"Valeureux Liégeois
Marchez à ma voix
Volez à la victoire
La liberté
De la Cité
Vous couvrira de gloire".

Après la réunion à la France, le refrain devint:

"Valeureux Liégeois
A l'aide des François
Volez à la victoire
La liberté
De la Cité
Vous couvrira de gloire".

Sur l'évolution du texte du *Valeureux Liégeois*, voir R. PINON, *Nos chansons révolution-*

naires dans le folklore, dans *Nouvelle Revue wallonne*, 1964, t. XIV, p. 15-23.

Et comment ne pas évoquer ici cette *Chanson nouvelle Patriotique sur la victoire remportée à Hasselt (...)*, sur l'air du *Ça ira*, citée par A. BODY, *Op. cit.*, p. 250:

"A ça ira, ça ira, ça ira
La pelle au cul à la canaille.
A ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates sont à quia;
Quel remord pour un Constantin (Hœnsbrœch)
D'être privé de tous ses biens!
A ça ira, ça ira, ça ira,
Chers patriotes pleins de gloire,
A ça ira, ça ira, ça ira,
Déjà vous chantez la *Victoria*".

⁶² Voir J. QUITIN, *Op. cit.*, p. 43, et, au Conservatoire royal de musique de Liège, le Fonds Terry, cote 144.

⁶³ *Gazette de Liège*, 28 mai 1790. G. NAUTET, *Op. cit.*, p. 298, évoque, pour le dénigrer, un cérémonial propre à échauffer les esprits: "Une héroïne patriote fit la dépense d'habiller les pauvres de la nombreuse paroisse St.-Nicolas, Outre-Meuse, pour leur première communion, en uniforme de gardes patriotiques. L'appât d'un habit en porta plusieurs à exiger que le curé les admit; il fallut céder à une volonté impérieuse. On conduisit militairement ces enfants à l'église, escortés de la milice soldée. On les fit avancer en ligne à la sainte Table et se retirer de même. Toute leur attention était de serrer les rangs et de marquer la marche. Au sortir de l'église, ils allèrent, en ordre, à l'hôtel-de-ville. On leur servit un déjeuner qui se termina par des cris de haine contre le prince et le serment de vaincre ou mourir pour la patrie! L'après-midi, on les promena en spectacle dans toute la ville".

⁶⁴ Cf. la *Gazette de Liège*, 3 mai 1790: "En l'assemblée des Seigneurs Bourgmestres & Conseil, Maîtres & Commissaires de la Noble Cité de Liège, tenue le 27 avril 1790. Messieurs, convaincus que le moyen d'attirer les Bénédiction du Ciel sur le Pays & sur les Armes de la Patrie, est de conserver le respect dû à la Religion, aux choses saintes & aux Ministres du Seigneur, & de les implorer, par des Prières ferventes & d'autres Actes de Piété, recommandent à tous leurs Concitoyens de tenir le meilleur ordre, particulièrement demain, & d'observer la plus grande décence lors de la Procession de la Translation, si elle peut avoir lieu; d'imiter enfin leurs pieux & braves Ancêtres, dans leurs sentimens religieux, comme ils les imitent dans leur Bravoure & leur amour pour la Liberté (...)"

Et ce souci de s'attacher au passé est toujours présent, comme en témoigne cette *Adresse des trois Etats du 21 mai 1790*: "notre but fut toujours, non détruire, mais de rappeler à sa pureté primitive la sage & belle Constitution fondée par nos aïeux, mais de corriger, d'après les lumières du siècle, les abus qui peuvent s'y être glissés".

⁶⁵ *Gazette de Liège*, 17 août 1789.

⁶⁶ *Gazette de Liège*, 20 août 1790.

⁶⁷ Une des premières mesures d'Hœnsbrœch fut un Edit daté du 21 février 1791 interdisant "la représentation des pièces de comédies". Toutefois des spectacles eurent lieu, et en 1792 parut à Liège une comédie dramatique en prose, *La triple fête, ou l'heureux voyageur*, écrite par un acteur de la troupe de Liège, Dutailly, à l'occasion de la nomination de François-Antoine de Méan à la fonction de prince-évêque de Liège, après la mort d'Hœnsbrœch le 17 juin. Cf. aussi *Chanson à la gloire de M. le Comte François de Méan, élu évêque et prince de Liège, le 16 août 1792, S.I., 1792*; et *L'impromptu du cœur ou la nomination du prince de Liège. Par le sieur Degreville, comédien de la troupe de Liège, Liège, 1792, 24 p.*

Ceci dit, plusieurs écrits de circonstance ont célébré le retour d'Hœnsbrœch: *Couplets*

à son Altesse Celcissime à l'occasion de sa fête, le 11 mars 1791, s. 1., 1791; *Le retour de Hænsbræch, sous la protection de Léopold, paroles de M. Raymond*, s. 1., 1791; *Parodie de l'ariette de Richard Cœur de Lion: O Richard, ô mon Roi*, s. 1., 1791; (E. DE LA VIGNETTE), *Dévouement de Mrs de la garde d'honneur à Son Altesse, chanté par eux-mêmes le jour de la fête de S. Constantin. Ronde des gârd's d'oneur li jouê del fiess di Sin Constantin*, s. 1., s. d.; et enfin *Recueil des vers et chansons composés à l'occasion de l'heureux retour de S.A.C. Mgr. le prince-évêque de Liège dans ses états, ou almanach de l'an MDCCXCI, contenant toutes les pièces fugitives et choisies à cette grande occasion*, s. 1., 1791.

⁶⁸ G. NAUTET, *Op. cit.*, p. 329.

⁶⁹ Cité par J. QUITIN, *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁰ P. VAUTE, *Histoire de la société littéraire de Liège, 1779-1979*, Liège, 1979, p. 33-34.

⁷¹ P. HARSIN, *Op. cit.* p. 142.

⁷² J. LOCHET, *Le Fabricisme ou histoire secrète de la Révolution de Liège, drame en trois actes. A Munsterbilsen: chez le Sieur Clairvoyant, imprimeur Pacifique*, 1791, 36 p. De la même veine antipatriotique: *La Société Fabriotique où Fabri commençait à vivre. A Troyes, chez les sieurs Moineau frères, à l'enseigne de la cage*, s. d. 48 p. (pièce dramatique en quatre actes).

⁷³ Voir notre ouvrage, *La Révolution liégeoise de 1789 vue par les historiens belges*, Bruxelles, Editions de l'Université libre de Bruxelles, 1989, 199 p.

⁷⁴ J.-G. BRIXHE, *Code du droit public (...)*, t. II, p. 67-68. Notons qu'à la Fête de la Fédération se trouvait aussi Augustin-Benoît Reynier.

⁷⁵ Paradoxalement, c'est aussi de Franchimont que viendra la proposition de commémorer chaque année la Révolution du 18 août. Le député Storheaux de Spa proposa "pour la fête du recouvrement de la Liberté, une messe anniversaire pour les Patriotes martyrs et une souscription en faveur de leurs veuves et orphelins"; A. DOMS, *Les 25 séances du Congrès de Polleur*, Theux, 1964, p. 27.

⁷⁶ Il écrivait au ministre de la Guerre: "Notre entrée dans Liège est une vraie récompense. Un peuple spirituel, sensible et fier nous a reçus avec cette fraternité républicaine que notre exemple et nos victoires propageront bientôt dans toute l'Europe. Cette nation vraiment digne de la liberté est une seconde nation française. J'espère sous peu de jours la voir organisée comme la nôtre"; cité par M. BOLOGNE, *La Révolution de 1789 en Wallonie*, 2ème éd., Charleroi, 1964, p. 37. Cf. J. QUITIN, *Op. cit.*, p. 11, le 2 décembre 1792, "La Société d'Emulation (offrit) un grand concert en l'honneur du général et de son état-major, la musique était composée et dirigée par le citoyen Nicolas Bodson de Liège".

⁷⁷ L'historiographie hostile à la Révolution pratiquera très fréquemment une association entre ces festivités et l'orchestration de débauches: "dans les principaux endroits du pays, on procéda cérémonieusement à la plantation d'arbres de la liberté, ce qui fut le signal d'orgies et de scènes de bacchanales"; G. NAUTET, *Op. cit.*, p. 336.

⁷⁸ Voir le texte fondamental de Jean-Nicolas BASSENGE, *Rapport fait à la Société des Amis de la Liberté et de l'Egalité sur cette question importante: Le Pays de Liège doit-il demander d'être réuni à la République française?*, Liège, 1793, 31 p.

⁷⁹ Voir notre article, *Révolution et "vandalisme": le cas de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, dans *La Pensée et les Hommes*, Bruxelles, 1989, 10, p. 147-172. Ainsi cette cathédrale, lieu de tous les Te Deum, qui accueillit un temps les membres de la "Société des Amis de la Liberté et de l'Egalité" qui décidèrent de se réunir chaque jour "pour discuter et propager les grands principes", allait disparaître pièce par pièce, à partir d'août 1794, tandis qu'à coups de ciseaux, sur les édifices publics seront effacés les signes et les sigles de l'ancien régime.

⁸⁰ J. MARTINY, *Op. cit.*, p. 69. Citons ici la pièce de Hyacinthe CHRISTOPHE, *Les Etrennes de la liberté ou le triomphe de l'égalité: Divertissement en un acte et vaudeville adressé aux Liégeois pour le 1er janvier 1793*, Liège, 1793, 15 p.

⁸¹ La Société des Amis de la Liberté et de l'Egalité et la Société des Sans-culottes. Voir J. BAYER-LOTHE, *Aspects de l'occupation française dans la principauté de Liège, dans Occupants-occupés (1792-1815), Actes du colloque de Bruxelles des 29 et 30 janvier 1968*, Bruxelles, 1969, p. 67-110.

⁸² M. VOVILLE, *Op. cit.*, p. 95: "De Mons à Bruxelles ou à Liège, la *Marseillaise* accompagne la conquête: le 2 décembre, on l'interprète pour la plantation de l'arbre de la liberté dans cette dernière ville. Et c'est alors qu'un groupe d'artistes et de musiciens - Laïs de l'Opéra, Chéron, Renaud, Gossec -, reçoit pour mission de conduire de Bruxelles à Anvers ou à Gand une tournée patriotique pour faire connaître "l'air sacré de la liberté".

Il existe une version de la *Marseillaise* aux accents liégeois, "Couplets ajoutés à l'Hymne des Marseillais chanté au concert donné par les Liégeois au Général Dumouriez", (Liège), (1792), dont nous livrons le premier couplet:

"LIEGE, lève la tête altière,
Déjà j'aperçois tes Vengeurs,
Bientôt du Tyran sanguinaire
Cesseront les lâches fureurs;
Bientôt nous verrons dans nos plaines
L'Etendard de la Liberté
Ramenant la félicité,
Bannir les Hordes inhumaines.

Aux armes, citoyens, formez vos bataillons,
Marchez, marchez, qu'un sang impur abreuve vos sillons".

Voir aussi G. DE FROIDCOURT, *Une suite liégeoise de la Marseillaise*, dans *La Vie wallonne*, 1947, t. XXI, p. 202-203.

⁸³ Voir *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 15 avril 1793, n° 105. Une étude sur cette fête est parue signée G. DE FROIDCOURT, *Les réfugiés liégeois à Paris en 1793 et Pierre Lebrun. La fête de l'hospitalité*, dans *Bulletin de la Société royale "Le Vieux-Liège"*, 1956, t. V, p. 53-76.

⁸⁴ Voir *Ordre et Marche de la Fête de l'Hospitalité (...)*, (Paris), (1793), 7 p.

⁸⁵ Mais pas le *Valeureux Liégeois*.

⁸⁶ *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 17 avril 1793, n° 107.

⁸⁷ "Le règne de l'indépendance,
Braves Liégeois, n'en doutez pas,
Fondé d'abord dans notre France,
Doit s'étendre à tous les climats, (bis)
Oui, dans votre chère patrie
Nous vous reconduirons un jour;
Vous chanterez à votre tour,
Vainqueurs de l'aristocratie:

Vive la liberté! les rois n'ont eu qu'un tems;
Enfin (bis) nous n'avons plus ni prêtres, ni tyrans".

La Révolution française est l'exemple des peuples qui se libèrent, et le guide qui assure sur des bases solides l'existence de cette liberté d'abord passée chez elle. Le message de l'exportation des principes révolutionnaires par la guerre est clairement exprimé dans ce texte.

Voir *Le Chansonnier de la Montagne, ou Recueil de Chansons, Vaudevilles, Pot-pourris et Hymnes patriotiques*, Paris, An II, p. 70-71.

⁸⁸ Voir notre communication à paraître, *Les Réfugiés liégeois, un état de la question*,

présentée au colloque "Paris et la Révolution", tenu à la Sorbonne les 14, 15 et 16 avril 1989.

⁸⁹ La légende est significative: "La France descend du fauteuil où elle était assise, entourée de la Liberté, de la Force, de l'Union et de l'Egalité tenant en main les tables des droits de l'homme qui assurent la stabilité et l'indivisibilité de la République; elle vient au-devant de Liège qui s'élançe dans ses bras protecteurs. Un groupe de mères présente à l'auguste Libératrice de leur Patrie, leurs enfants, dont elle est la seule espérance, tandis qu'un autre groupe plus éloigné cueille des fleurs, en remplit des corbeilles que d'autres enfants lui offrent en hommage. Une foule immense de citoyens et de citoyennes se précipite de toutes parts avec ivresse pour partager cette scène intéressante. Le bonnet de la Liberté porté au milieu d'eux sur une pique, est leur bannière. Dans le lointain, à travers un vaste et riant paysage, arrivent des Liégeois escortant les archives du Pays arrachées aux mains des brigands qui l'ont asservi. Au milieu du dessin s'élève sur un socle l'Eternité, symbole de la Durée du sublime ouvrage que vient de consommer la France. Emblème de la Justice qui présida à ces immortelles opérations, le zodiaque est au signe de la Balance".

⁹⁰ Cf. J.-P. BOVY, *Op. cit.*, p. 122: "Le 21 avril le Prince-Evêque rentra dans sa capitale aux acclamations de tout le peuple, au bruit du canon, au son des cloches et des instruments. Les rues, sur son passage étaient garnies de lauriers, d'arbres verts, et d'arcs de triomphe décorés de ses couleurs".

⁹¹ Le 23 mai 1793, le Chapitre célèbre une messe d'action de grâce pour le succès des coalisés.

⁹² HUMBLET, *Hymne des honnêtes gens, ou hymne antimarseillais, sur la mort du Roi Louis XVI et de Marie-Antoinette (...)*, s.l., (1794), 63 p. Sur la signification et l'évolution des chansons populaires à la Révolution, on consultera l'excellent mémoire de licence en philologie romane encore inédit de Nathalie VERSTRAETEN, *La chanson populaire de 1789 à 1850*, Université libre de Bruxelles, 1988-1989.

⁹³ B. DE M.(OMTJAY), *Ode contre les athées-républicains du siècle*, (Liège), (1793), 6 p. La pastorale *Daphnis*, Liège, 1793, 30 p., dédiée au prince de Méan, évoque la Révolution liégeoise; voir F. FABER, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*, Bruxelles, t. IV, 1880, p. 348. On doit au chevalier B. DE MONTJAY, *La mort de Louis XVI, Roi de France et de Navarre, drame historique en trois actes*, Liège, 1793, 50 p. Sur le thème de la mort des souverains français perçue à Liège, voir: *Oraison funèbre de très-haute, très-puissante, très-excellente princesse Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche, reine de France et de Navarre*, Liège, 1793, 30 p.; *Le martyr de Marie-Antoinette, reine de France, tragédie en cinq actes*, Liège, 1794, 68 p.; *La vie et le martyr de Louis Seize, roi de France et de Navarre, immolé, le 21 janvier 1793, avec des notes et un examen du décret régicide (...)*, (Liège), 1793, 96 p.

⁹⁴ Le 5 Prairial an IV, une fête civique eut lieu en l'honneur de sa mémoire. Voir L. GRANDMAISON, *Huy pendant la révolution française*, dans *Conférence de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, Liège, 1891, t. IV, p. 119-227 et R. DUBOIS, *Les rues de Huy*, Huy, 1910, p. 286; Id., *Huy sous la République et l'Empire (...)*, Huy, 1889, p. 11 et suiv.

⁹⁵ Cf. notre article à paraître dans *La Vie Wallonne* sur le sujet; et la communication que nous avons présentée le 9 mars 1989 au colloque "La Révolution et la mort" (Université de Toulouse, sur le thème "La figure de G.J. Chapuis, martyr de la Révolution liégeoise dans l'historiographie belge".

⁹⁶ *Précis de la fête célébrée à Verviers, le 13 Nivôse, 3e année républicaine, en mémoire du martyr du vertueux Chapuis, contenant la pétition adressée à la municipalité, l'ordre de la cérémonie, le discours du général Grenier, s. 1., 1795, 10 p.* Des manifestations nourriront le souvenir de Chapuis. Voir *Discours prononcés à Verviers, à*

l'occasion de la Fête de la Fondation de la République 1er Vendémiaire an VI; Adresse de Jacques-Hubert Chapuis à ses concitoyens verviétois, 3 Frimaire an VI. Ces écrits fourniront la première armature de l'élaboration littéraire et idéologique du mythe durant le XIX^e siècle.

⁹⁷ Comme en témoigne la description ci-jointe infra.

⁹⁸ 29 juillet 1795.

⁹⁹ Il y a 6 groupes: les pères, les mères, les jeunes citoyens, les jeunes citoyennes, les enfants mâles, "les enfants du sexe qui embellit tout". Les hommes portent une branche de chêne et les couleurs tricolores.

¹⁰⁰ L'un des orateurs du jour était Soleure. Voir *Discours prononcé sur le Pont de la Victoire, le 9 thermidor, 4e année de l'ère républicaine* par P.-F. Soleure, secrétaire en chef de l'Administration municipale du canton de Liège, Liège, An IV; *Discours prononcé sur le pont de la Victoire, le 9 thermidor an V* par le citoyen Soleure, secrétaire en chef de l'administration municipale du canton de Liège, Liège, an V. Sur Soleure, cf. C. DEFRECHEUX, *Soleure (P.-F.-B.)*, dans *Biographie Nationale*, 1921-22, t. XXIII, p. 114-120.

Voir aussi L. BASSENGE, *Discours prononcé à Liège, à l'autel de la patrie, le 9 thermidor an IV, jour de la fête de la Liberté*, Liège, 1796. A d'autres occasions, le Pont des Arches fut l'objet de cérémonies. Cf. P.J. HENKART, *Discours prononcé sur le Pont-des-Arches le jour de la fête de la Reconnaissance et des Victoires, le 10 Prairial an IV de la République*, (Liège), (1796), 8 p. ou (RENARD) *Discours prononcé à Liège à l'autel de la patrie, le 10 Prairial, 4e année, jour de la fête des Victoires*, (Liège), (1796), 8 p.

¹⁰¹ *Gazette de Liège*, 29 juillet 1795. Le fait de présenter la Constitution de 1793 est extraordinaire, si l'on sait le sort fait au robespierrisme.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Concernant la nouvelle inscription indicatrice du Pont de la Victoire, Bassenge dira: "qu'on y grave toujours les mots qui doivent être en tête: "pont de la Victoire"; qu'on y ajoute le fer et le bonnet de la liberté dont on est convenu, je crois, de la surmonter au lieu du Sr Christ qui s'y trouvoit"; Th. GOBERT, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, Liège, 1929, t. VI, p. 104.

¹⁰⁴ Voir *Courrier du Département de l'Ourte*, 15 Thermidor an IV, p. 1121-1122 qui donne une longue description des ornementations de la fête et qui laisse une place à l'anti-jacobinisme.

¹⁰⁵ *Ibid.*: "Sur cette estrade de cinquante pieds quarrés & sept de hauteur, s'élevait un large socle orné de draperies & de festons tricolores. Ce socle, à quatre faces, était surmonté, à chacune de trois portiques de neuf pieds de haut. A chaque face, l'arcade du milieu était ornée d'un autel de ces belles formes antiques que l'art imite & ne surpasse pas. Au-dessus de ces autels étaient des inscriptions analogues aux idées que rappelaient ces momens. Le médaillon de la face principale contenait les mots sacrés de la constitution; ces mots qui devraient être gravés en lettres d'or sur nos places, dans nos édifices publics, qui devraient être gravés sur-tout en traits de feu dans tous les cœurs: Le peuple français remet le dépôt de la présente constitution à la fidélité du corps législatif, du directoire exécutif, des administrations & des juges, à la vigilance des pères de famille, aux épouses & aux mères, à l'affection des jeunes citoyens, au courage de tous les Français".

Dans le médaillon parallèle se revoyait cette bonne devise républicaine des ci-devant Liégeois; cette devise qui faisait voler nos pères à la mort, & honorera à jamais la terre où elle était consacrée; on y relisait:

"Mieux vaut mourir de franche volonté

Que du pays perdre la liberté".

¹⁰⁶ Voir *Couplets chantés à la fête sans-culottide, célébrée dans la commune de Liège, le cinquième jour complémentaire de l'an deuxième de la République (...)*, Liège, 1794.

¹⁰⁷ Id., p. 1:

"Nous chérirons les Français
Nous détruirons la tyrannie".

et p. 6:

"Liégeois! tu voulus être libre;
Et le Français t'ouvrit les bras:
Il t'a vengé des attentats
De la Germanie et du Tibre".

¹⁰⁸ *Fonds Français Préfecture*, 432, (4).

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *F.F.P.*, 432 (1). Les cotes 432, 433-434, 436, 437, 438, 439, 440 rassemblent les fardes de documents concernant les fêtes publiques de l'an III jusqu'en 1810. Voir aussi la cote 374 qui concerne la police des théâtres et des spectacles (an VIII à 1814).

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *F.F.P.*, 432 (2).

¹¹³ *F.F.P.*, 432 (6). L'administration Dechamps, en septembre 1796, dans une réponse à l'administration municipale du canton de Véau, expliquait que "parmi toutes les fêtes nationales, celle du 1er vendémiaire est la plus mémorable et la plus faite pour exciter l'enthousiasme des hommes régénérés à la liberté et dignes de vivre sous son régime vivifiant; c'est cette fête qui est le fondement de toutes les autres, et l'Epoque qu'elle nous rappelle offre ce qu'il y a de plus glorieux parmi les événements de la Révolution et de plus propre à soutenir notre ardeur et à relever celle des âmes faibles".

¹¹⁴ *Gazette nationale*, 20 janvier 1795. La période française réservera une place importante aux spectacles républicains. Le Théâtre de Liège accueillera bon nombre de pièces patriotiques, comme *La Parfaite Egalité ou les Tu et les Toi*, ou *Les Brigands de la Vendée*, ou encore *Le Souper des Jacobins*.

¹¹⁵ L.-F. Dethier (1757-1834) fut avocat et révolutionnaire, sa carrière politique et littéraire est exemplaire. Cf. E. HELIN, *De la principauté à la province*, dans *La Province hier et aujourd'hui*, Liège-Bruxelles, 1976, 32 p. Voir A. MATHIEZ, *La Théophilanthropie et le culte décadaire. 1796-1801*, Paris, 1903, 753 p.

¹¹⁶ F. GONNE, *Un type de révolutionnaire liégeois Jean-Nicolas Bassenge, dans Conférences de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, Liège, 1889, p. 137.

¹¹⁷ R. VAN SANTBERGEN, *Robert de Paris et le pays de Liège en 1795*, Liège, 1958, p. 22.

¹¹⁸ Voir le *Courrier du Département de l'Ourte*, 14 octobre 1795.

ANNEXE: L'histoire des fêtes révolutionnaires: une passerelle pour la compréhension des mentalités.

Document extrait du F.F.P. 432(6)

LIBERTE

EGALITE

FRATERNITE

Administration municipale du canton de Walhorn. Extrait du registre aux arrêtés de l'administration municipale du canton de Walhorn. Séance du vingt neuf Fructidor 4e année de la République française, une et indivisible.

Lecture faite de la loi du 29 Thermidor portant que la fondation de la République française sera fêtée le 1er Vendémiaire dans toutes les communes de la République, et de l'arrêté du directoire exécutif du 13 Fructidor présent mois, chargeant les administrations municipales des dispositions à cet égard.

L'administration municipale:

Considérant que le chef lieu de ce canton est un endroit très isolé qui ne contient plus que quatre cent treize âmes, et que les autres communes du canton en sont très écartées, et qui ne constituent qu'en de très petits cultivateurs et fileurs à la laine, qui occupés à leurs travaux champêtres et journaliers n'auront pas le loisir d'assister à la cérémonie de cette grande fête.

Considérant que la pauvreté des habitants et les grandes (sic) frais occasionnés par la cidevant commission administrative ne permettent pas de faire des dépenses, et que d'ailleurs, on ne peut pas encore avoir le gout et la manière de ces cérémonies et comment il se pratique et célèbre ces sortes de fêtes dans les grandes communes.

Considérant que ce canton est éloigné des villes pour se procurer les choses et préparatifs nécessaires à célébrer et a embellir cette auguste fête.

Oui le commissaire du Directoire exécutif, arrête, qu'il sera écrit incessamment à l'administration centrale pour demander s'il ne conviendrait d'envoyer une députation de ce corps au chef lieu du département pour assister à la cérémonie de cette auguste fête, afin d'y prendre des instructions et modeler pour régler et ordonner dorénavant les dispositions à faire en pareilles occasions.

Voulant cependant donner autant d'éclat à cette fête que les localités permettent, charge les agens municipaux de faire sonner à sept heures du soir, et de faire renouveler le premier Vendémiaire le son de toutes les cloches du canton, au matin des sept à huit heures, depuis midi à une heure, et de six jusqu'à sept heures du soir.

Pour copie conforme

Henri Lambert pour le président

SONORITES NOUVELLES AUX FETES DE LA REVOLUTION FRANCAISE

par
Malou HAINE

Université Libre de Bruxelles & Université d'Etat de Liège

Nul n'ignore que la mise en scène des fêtes révolutionnaires s'inspire des fêtes de l'Antiquité; ce sont de grandes réjouissances publiques au caractère particulièrement solennel et savamment orchestrées où s'entremêlent musique, poésie et mise en scène théâtrale. La musique joue un rôle considérable; elle doit frapper les esprits par sa puissance, mais également être facile à mémoriser car elle a un rôle pédagogique à assumer, celui de véhiculer les idées à défendre ou à honorer.

La musique jouée aux fêtes révolutionnaires est généralement écrite pour un orchestre d'harmonie, auquel s'ajoute assez souvent un imposant chœur à trois voix d'hommes (haute-contre, taille et basse). Les instruments qui forment cet orchestre sont les suivants: hautbois, clarinettes, cors et bassons – base de l'orchestre militaire en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle –, auxquels s'ajoutent flûtes, trompettes, trombones et serpents. Selon les circonstances, il y a également des instruments à vent d'un type nouveau, les *tuba curva*¹ et les *buccins*, ainsi que l'un ou l'autre instrument à percussion: grosse caisse, tambour turc, timbales, cymbales ou triangle, et plus exceptionnellement encore le "tonnerre" (ou gros tambour)², ou encore le tam-tam, sorte de gong d'origine orientale.

Examinons tout d'abord quand apparaissent pour la première fois ces deux instruments aux sonorités nouvelles, et à quelles occasions ils sont utilisés. C'est au cours des fêtes du 11 juillet 1791 célébrant la translation des cendres de Voltaire au Panthéon que furent utilisés pour la première fois des *tuba curva* et des *buccins*³. Comme pour la plupart des fêtes grandioses qui suivront, l'organisation même en fut confiée à trois artistes importants qui conjuguèrent leurs talents: David pour la mise en scène, Chénier pour les textes et Gossec pour la musique. Ce dernier composa pour la circonstance un chœur patriotique à trois voix d'hommes *Peuple, éveille-toi*, tiré de l'opéra *Samson* de Rameau, sur un texte de Voltaire. Ce chœur est soutenu par un orchestre d'harmonie dont la partition est écrite en 18 parties: 2 hautbois, 2 clarinettes en si b, 2 cors et 2 trompettes en mi b, 3 trombones (alto, haute-contre et taille), 2 bassons,

2 serpents, des timbales, des “petites (en mi b) et grandes trompes antiques (en mi b)”⁴.

C'est la seule occasion où ces instruments nouveaux portent le nom de “trompes antiques”. La *Chronique de Paris* du 14 juillet 1791 donne un compte rendu des cérémonies organisées lors du transfert des cendres de Voltaire et parle de ces instruments en ces termes: “... les plus grands sont ceux que les anciens appelaient *cornua curva*⁵; ils rendent le son de six serpents; les plus petits paraissent se rapprocher davantage de ceux qu'ils désignaient par le mot de *buccina*; ils rendent le son de quatre demi-cors”⁶. Ce même journal précise que ces instruments furent copiés d'après ceux représentés sur la colonne Trajane de Rome⁷. Il n'était d'ailleurs pas étonnant que ce soient des instruments de l'Antiquité qui aient servi de modèles, puisque ces fêtes s'inspiraient justement des fêtes antiques. Il s'agissait donc de reconstitutions d'instruments anciens qui furent réalisées par le facteur de cors Jean-François Cormery, rue des Prouvères, près de Saint-Eustache à Paris, d'après une suggestion de Bernard Sarette. Ce dernier, responsable de la musique de la Garde nationale et futur directeur de l'Institut national de musique, explique d'ailleurs dans quelles circonstances ces instruments furent construits⁸:

“Les compositeurs accoutumés à ne produire des effets que dans les salles de spectacles ou de concerts, se sont aperçu qui (sic) leur manquoit des instruments qui pussent faire produire à leur musique les mêmes effets en plein air. Ils ont cherché chez les anciens et parmi les peuples qui exécutoient sous la voûte du ciel, s'ils ne pouvoient pas rencontrer ce qui leur manque. Ils ont trouvé chez les Grecs la *tuba corva* et le *buccinus* chez les Hébreux. Le premier faisoit partie des ornements du char antique de Voltaire. Sa forme donnée et les dimensions calculées par les compositeurs et les facteurs réunis, on est parvenu à produire le son qui manquoit et dont on fait un usage heureux. Le second, c'est-à-dire le *buccinus* des Hébreux, produit un son absolument nouveau et terrible. Ce son d'ailleurs est tel qu'il peut s'entendre à un quart de lieue. Il n'a que trois notes, mais avec l'avantage d'une construction qui permet de changer de ton”

Mais revenons un instant aux fêtes révolutionnaires pour mentionner quelques compositions originales dont l'instrumentation prévoit l'emploi de tuba curva et de buccins¹⁰. On les entendit notamment dans l'*Hymne à la loi* (“Salut et respect de la loi”), composé par Gossec sur des vers de Roucher pour la Fête de la Loi du 3 juin 1792. L'année suivante, la tuba curva apparaît dans l'*Ode patriotique* (“La Seine qui vit son rivage”), écrite par Catel sur des paroles de Lebrun pour le Fête de la Raison du 10 novembre 1793. Buccins et tuba curva, instruments solennels par excellence, ne pouvaient être exclus de l'une des plus grandes fêtes de l'époque révolutionnaire, celle de l'Être Suprême du 8 juin 1794 où ils faisaient partie de l'orchestre d'harmonie dans l'*Hymne à l'Être Suprême* (“Père de l'Univers”), composé par Gossec sur des paroles de Desorgues¹¹. On les retrouve également dans la *Symphonie en ut* de Gossec, écrite pour le 10 août 1794 célébrant la fête anniversaire de la prise des Tuileries. Toujours en 1794, Méhul recourt aux buccins pour son *Chant des Victoires* (“Fuyant ses filles consternées”), composé sur des paroles de Chénier pour les fêtes de la translation des cendres de Marat au Panthéon le 21 sep-

tembre 1794. Lors de l'exercice public de l'Institut national de musique du 7 novembre suivant, Lesueur introduit une tuba curva dans son *Chœur patriotique*, composé sur un texte de Dercy. A l'occasion des fêtes du 10 août 1795, les tuba curva et buccins sont présents dans deux compositions originales, d'une part dans *l'Hymne du 10 août 1795* ("Jeunes Guerriers, troupe immortelle"), de Catel et Chénier, et d'autre part dans le *Chant républicain* ("S'il en est qui veulent un maître") de Cherubini et Lebrun. Les deux dernières compositions de Gossec pour chœur et orchestre d'harmonie, exécutées lors des Fêtes de la Reconnaissance des Victoires, le 29 mai 1796, comptent également l'un ou l'autre de ces instruments dans leur instrumentation; il s'agit de *l'Hymne à la Victoire*, sur un texte de Coupigny ("Le Peuple dans la nuit profonde"), et du *Chant martial* de La Chabeaussière ("Si vous voulez trouver la gloire"). Pour ces mêmes fêtes, Cherubini compose lui aussi un *Hymne à la Victoire* ("Fille terrible de la guerre"), sur des paroles de Flins où les tuba curva sont également entendues. Enfin, l'une des dernières, si pas la dernière apparition publique des tuba curva et des buccins se fait lors du 14 juillet 1800, au Temple de Mars, où l'on exécute un *Chant national* de Méhul sur un texte de Fontanes.

L'instrumentation de la plupart de ces œuvres montre que les tuba curva et buccins étaient tous deux des instruments de registre grave dont la musique était notée en clef de fa; ils étaient souvent utilisés ensemble pour renforcer les passages fortissimo. La tuba jouait généralement les trois notes c' - g' - e', mais les tons de rechange en do et en si b pouvaient être utilisés, ce qui suggère que trois tailles différentes de tuba étaient utilisées. Le buccin semble plus difficile à cerner; soit il joue les mêmes notes que la tuba, soit il donne les c' - g' - c'' - e''¹².

Propres à l'époque révolutionnaire, ces instruments ne furent donc utilisés que pendant une petite décennie. La musique de la Garde nationale était souvent renforcée par les effectifs des professeurs du Conservatoire de Musique de Paris qui étaient tenus de participer aux fêtes nationales¹³; parmi les 115 musiciens fournis par le Conservatoire figuraient deux tuba curva et deux buccins. Par ailleurs, en ce qui concerne l'enseignement même, il y eut pendant trois ans (d'août 1795 à novembre 1798) une classe de buccin et de tuba curva tenue par un seul et même professeur, mais dont le nom n'est pas connu¹⁴.

Bien, l'on sait que ces instruments étaient utilisés, mais à quoi ressemblaient-ils? Etaient-ils conformes à leurs prétendus modèles de l'Antiquité? La terminologie de l'époque révolutionnaire est-elle identique à celle de l'Antiquité? Ce sont là des questions auxquelles il n'est guère aisé de répondre. Il faut tout d'abord préciser qu'aucun instrument original de l'époque révolutionnaire n'est actuellement répertorié dans des collections publiques ou privées. Le Musée instrumental de Paris possédait, au début du xx^e siècle, une *tuba curva* provenant de l'ancienne collection de E. de Bricqueville¹⁵. Signé Cormery, l'instrument est décrit comme "une trompette demi-courbe de 1m50, largeur du pavillon 0m19".

Examinons tout d'abord les instruments à vent de type cuivre de l'Antiquité. D'après Curt Sachs, célèbre organologue¹⁶, la Rome antique connaissait trois types de trompettes: le *tuba* (grande trompette droite), le *lituus* (grande trompette droite au pavillon recourbé donnant la forme d'un J à l'instrument), et le *cornu* (grande trompette en forme de G, munie d'une traverse)¹⁷. Curt Sachs précise en outre que ce dernier instrument était également appelé *buccina*.

Dans le *New Grove Dictionary of Musical Instruments*¹⁸, les articles de James W. Mc Kinnon ne diffèrent de ceux de Curt Sachs que sur deux points. D'une part, pour James W. Mc Kinnon, le terme "buccina" ne semble pas interchangeable avec celui de "cornu". D'autre part, alors que Curt Sachs ne prévoit pas d'entrée spécifique au terme "buccina", James W. Mc Kinnon décrit sous cette entrée un instrument formé, à l'origine, d'une corne d'animal pour être ensuite fabriqué en métal, c'est-à-dire un instrument de type cor plutôt qu'un instrument de type trompette¹⁹.

Dans l'espoir d'éclaircir quelque peu cette terminologie confuse, consultons le célèbre *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio²⁰. A la lecture des articles consacrés aux instruments dénommés "bucina" et "cornu"²¹, on comprend mieux les raisons pour lesquelles les organologues ont souvent confondu ces deux instruments. Les différents textes de Végèce qui décrivent les trompettes en usage chez les romains sont contradictoires; selon les textes auxquels ils se rapportent, les auteurs modernes attribuent donc telle ou telle forme plus ou moins recourbée au *cornu* et la *bucina*. Mais le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* dissipe cependant toute confusion, car il propose de se référer à un bas-relief funéraire à Rome qui représente un musicien avec deux instruments et qui porte une inscription précisant l'appartenance de ce musicien au "collegium liticinum cornicinumque": *Julius - Victor - ex - collegio l liticinum - cornicium*. Sous le terme "liticinum" est représenté une grande trompette droite au pavillon recourbé (le *lituus*), sous celui de "cornicium" une grande trompette en demi-cercle munie d'une traverse (le *cornu*). D'après leur étymologie, ces deux termes dérivent de la corne d'animal; mais quand ils se sont introduits dans l'armée, ils ont été fabriqués en métal et leurs formes se sont quelque peu différenciées: la *bucina* a gardé la forme d'une corne d'animal, tandis que le *cornu* est devenu une grande trompette recourbée munie d'une traverse. Selon les représentations anciennes, cette traverse sert soit de point de saisie au musicien et renforce la courbure du tube, soit elle passe sur l'épaule du musicien (l'aidant ainsi à supporter l'instrument) et dépasse alors parfois le tube même de l'instrument; dans ce cas, cette traverse ou hampe se termine alors par une sorte de pointe triangulaire, telle celle d'une épée. Quant à la *tuba*, le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*²² la décrit comme une longue trompette droite avec un pavillon dans le prolongement du tuyau, soit en forme de cloche, soit légèrement ou fortement évasé par rapport au tube.

C'est là notre connaissance actuelle de ces trompettes de l'Antiquité. Mais à l'époque révolutionnaire, cette connaissance était-elle identique à la nôtre? Sur

quels documents s'est basé Sarette pour faire copier par Cormery des instruments anciens? D'où viennent ces noms de *tuba curva* et de *buccin* donnés aux instruments de l'époque révolutionnaire? Depuis la Renaissance déjà circulaient de nombreuses gravures illustrant l'Antiquité. Un des ouvrages les plus célèbres du XVIII^e siècle est l'*Antiquité expliquée et représentée en figures* de Dom Bernard de Montfaucon²³. Il s'y trouve un chapitre consacré aux instruments de musique²⁴ qui sont illustrés aux planches LXXII à LXXIV du tome III/ supplément. Les instruments représentés sont numérotés, mais sans légendes. C'est le texte qui permet d'identifier les instruments. La trompette droite au pavillon recourbé est appelée *lituus*, celle en forme de corne, *corne*²⁵, la grande trompette en demi-cercle munie d'une traverse, *trompette*, la trompette au pavillon évasé, *trompette droite*. Seul le terme latin de *lituus* est utilisé; mais le texte d'introduction est plus précis: "la trompette qui s'appelle en latin, *tuba* ou *buccina*, et en grec *salpinx*, était en usage à la guerre". Montfaucon semble donc faire de la *tuba* un terme générique propre à tous les types de trompettes. De plus, il identifie la *tuba* à la *buccina*, contrairement aux auteurs anciens et modernes. Dans un autre chapitre, consacré aux représentations de la colonne Trajane, on y voit deux musiciens avec une grande trompette en demi-cercle, munie d'une traverse qui dépasse du tube²⁶, mais le texte n'en précise pas le nom; il en va de même pour les instruments représentés sur l'arc de Constantin²⁷ où ces mêmes instruments figurent aux côtés d'une grande trompette droite.

Est-ce l'ouvrage de Montfaucon qui a inspiré Sarette? On ne le saura probablement jamais. Ce qui est certain, c'est qu'à la fin du XVIII^e siècle, il ne manquait pas d'ouvrages abondamment illustrés sur l'Antiquité grecque et romaine, et plus particulièrement sur la colonne Trajane. Mais la terminologie utilisée dans ces ouvrages était assez vague, voire inexistante. Du côté des écrits relatifs à la musique datant du XVIII^e siècle, il existait quelques ouvrages où étaient représentés des instruments de musique de l'Antiquité et que Sarette a également pu consulter. Nous nous contenterons d'en citer deux. Il y a tout d'abord le *Gabinetto armonico* de Filippo Bonanni, publié en 1722²⁸, dont Ceruti donna une nouvelle édition revue et augmentée en 1776²⁹. La même année paraissait une édition française sous le titre de *Description des instruments harmoniques*. Les quelque 150 planches d'illustrations de Arnold van Westerhout portent chacune un nom d'instrument; elles sont accompagnées de commentaires³⁰. En ce qui concerne les trompettes et cors de l'Antiquité, on y trouve plusieurs illustrations. Sous le nom de *tromba romana antica* figure une trompette droite au pavillon légèrement évasé; sous celui de *tromba curva*, une trompette en demi-cercle s'enroulant autour de la tête de l'instrumentiste, avec un pavillon en forme de gueule ouverte de serpent; *altra tromba piegata antica* représente une trompette à peu près semblable à la précédente, mais avec une traverse reposant sur l'épaule du musicien et dépassant le tube recourbé, avec également un pavillon en forme de tête de serpent à gueule ouverte; le *lituo degli antichi* illustre la trompette au pavillon recourbé; enfin, le *corno per la caccia* est l'instrument en forme de corne d'animal.

Par rapport à l'ouvrage de Montfaucon, deux types de remarques sont à formuler, tant en ce qui concerne la forme des instruments que leur terminologie. Alors que Montfaucon dénomme du nom générique de "trompette" les instruments en forme de demi-cercle muni ou non de traverse, Bonanni donne deux noms différents à ces instruments, certes pas très précis; de plus, pour Bonanni, le pavillon de ces deux trompettes a la forme d'une gueule ouverte de serpent, ce qui n'apparaît pas chez Montfaucon. D'où vient donc cette tête d'animal? Elle est manifestement empruntée à un instrument ancien, le *carnyx*, qui est d'origine celte, et non d'origine étrusque ou romaine comme les instruments dont nous avons parlé jusqu'à présent (cornu, bucina, tuba et lituus). Le *carnyx* est une longue trompette droite au pavillon recourbé, mais qui se différencie du lituus par son pavillon en forme de serpent à gueule ouverte. De plus, le *carnyx* se tient verticalement au-dessus de la tête du musicien. Cet instrument figure sur les monnaies gauloises et sur celles des familles romaines dont certains membres s'étaient illustrés dans les guerres contre les Gaulois, les Espagnols ou les Lusitaniens; il figure également parmi les dépouilles des vaincus³¹.

Si la représentation des instruments anciens par Montfaucon est relativement conforme aux originaux, sa terminologie n'est guère empruntée à celle des anciens, à part le *lituus*. Quant à la représentation des instruments de l'Antiquité faite par Bonanni, elle s'écarte de la réalité historique, puisque cet auteur combine deux instruments différents: il donne au cornu le pavillon du *carnyx*. Quant à la terminologie, elle n'est pas reprise de la terminologie originale latine.

Cette interprétation trompeuse est certainement à l'origine de la confusion qui entoure les instruments de l'époque révolutionnaire, car elle va être reprise par d'autres théoriciens, et notamment par Jean-Benjamin de Laborde qui copie littérairement les planches d'illustrations de l'ouvrage de Bonanni dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* datant de 1780. Sous la rubrique "Trompette des Grecs et des Romains" se trouvent deux planches d'illustrations accompagnées de commentaires³². Cet ouvrage théorique est loin de résoudre le problème posé, car il n'est clair ni dans son texte descriptif, ni dans ses illustrations. Laborde y donne la description d'une trompette droite et de deux trompettes courbées:

"*Trompettes des Grecs et des Romains.* Cette Trompette est tirée de la Colone Trajane, et ne diffère de celle des Hébreux, qu'en ce qu'elle a une ouverture plus grande et plus recourbée. (...)

"Les Romains connaissaient trois sortes de trompettes, la *Trompette droite*, *tuba directa*, étroite à son embouchure, s'élargissant insensiblement, et se terminant par une grande ouverture circulaire.

"La *Trompette courbée*, *tuba curva* ou *lituus*, plus petite que l'autre, et faite à-peu-près comme un bâton augural.

"La *Trompette entièrement courbée*, *Bucina* ou *Buccinum*. Elle ressemblait à un cercle³³."

Laborde s'embrouille ici quelque peu dans la terminologie, et les illustrations des instruments eux-mêmes ne semblent pas correspondre au texte. Car s'il utilise les termes de *tuba curva* et de *lituus* comme synonymes, ces instruments sont illustrés sur les planches par deux figures différentes (pl. 1 & 2): le nom de *lituus* désigne une sorte de grande corne au pavillon évasé, et non cette trompette antique au pavillon recourbé, tandis que celui de *tuba curva* illustre une trompette en demi-cercle s'enroulant autour de la tête du musicien. Ce même instrument, muni d'une traverse, porte comme légende "trompette recourbée". Aucun des instruments dessinés ne porte le nom de *bucina* dans sa légende³⁴.

Ce qui est intéressant dans la description de Laborde, c'est qu'il utilise le terme de *tuba curva*, tantôt pour désigner la trompette recourbée en demi-cercle, sans traverse, mais avec une gueule ouverte de serpent (dans la légende des illustrations), tantôt comme synonyme de *lituus* (dans le texte). Or c'est précisément le terme de *tuba curva* qui revient dans les partitions et textes de l'époque révolutionnaire. Laborde donne également une autre information utile dans son texte; il précise que certains instruments se trouvent représentés sur la colonne Trajane. Ce sont, d'une part, écrit-il la "trompette des Grecs et des Romains", représentée comme une trompette droite (c'est-à-dire la *tuba* dans la terminologie des textes anciens), et d'autre part la "trompette courbée" ou "*tuba curva*", ce que les anciens appelaient *cornu* ou *bucina* (pl. 3 & 4). Seuls ces deux instruments sont cités par Laborde comme figurant sur la colonne Trajane³⁵. Faut-il dès lors en déduire que les instruments de l'époque révolutionnaire sont d'une part la trompette droite (la *tuba*) et, d'autre part, la trompette en demi-cercle (le *cornu*), munie d'un pavillon en forme de tête de serpent? C'est probable, mais non certain, car il faut ajouter que la colonne Trajane porte d'autres illustrations d'instruments que celles mentionnées par Laborde. Il s'y trouve des représentations de *lituus* et de *carnyx*³⁶, sans compter le tibia et les instruments à percussion.

Les instruments nouveaux de l'époque révolutionnaire posent donc deux types de problèmes; d'une part celui de la terminologie, d'autre part, celui de la forme même des instruments. Par rapport à la terminologie latine, les termes utilisés par les musiciens de l'époque révolutionnaire sont incontestablement des néologismes, ou plus exactement des termes pseudo-antiques: *tuba curva* est latin, mais non conforme à l'appellation originale de l'instrument; *buccina* est un terme français dérivé du latin "*bucina*".

Quant à la forme même des instruments, il semble évident que l'un est une grande trompette en forme de demi-cercle, avec ou sans traverse, tandis que l'autre, plus petit, ne permet que trois notes, mais a l'avantage d'être muni de tons de rechange. Quant à la forme exacte de ce "plus petit instrument", on se perd en conjectures: s'agit-il d'un instrument du même type que le premier, mais plus petit³⁷? Ou s'agit-il d'une trompette de forme droite ou encore de la forme d'une grande corne?

A quel(s) type(s) d'instruments correspondent les noms de *tuba curva* et de *buccin*? Trois hypothèses au moins sont possibles: si l'on suppose que les deux instruments sont du même type, en forme de demi-cercle, alors la tuba est plus grande, et le buccin est plus petit³⁸. Si les deux instruments sont de types différents, on peut supposer que la *tuba curva* représente l'instrument en forme de demi-cercle³⁹, avec un pavillon normal ou un pavillon en forme de tête de serpent à gueule ouverte, tandis que le *buccin* est alors très probablement la grande trompette droite⁴⁰. Mais il se pourrait également que la *tuba curva* soit l'instrument en forme de grande corne que Laborde illustre sous le terme de *lituus*⁴¹; dans ce cas, le buccin serait alors la trompette en forme de demi-cercle⁴².

La première et la dernière hypothèse sont assez séduisantes⁴³, car elles permettent d'expliquer le glissement du terme "buccin" au début du XIX^e siècle. Utilisé dans un premier temps, nous l'avons vu, pour désigner un instrument de l'époque révolutionnaire, ce terme s'est ensuite appliqué à un nouveau type de trombone, celui au pavillon en forme de tête de serpent à gueule ouverte⁴⁴, précisément du même type que celui illustré dans les ouvrages de Bonanni et Laborde. En d'autres termes, le pavillon en forme de tête de serpent qui était parfois présent sur le buccin de l'époque révolutionnaire s'est appliqué au trombone au début du XIX^e siècle; ce dernier s'est alors approprié également le nom de l'instrument dont il avait emprunté un élément. Le buccin du XIX^e siècle est d'ailleurs nettement mieux connu des organologues, car il s'est maintenu jusqu'au milieu du XIX^e siècle et il existe en de nombreux témoins dans les collections publiques et privées.

Si la *tuba curva* et le buccin de l'époque révolutionnaire n'ont connu qu'une existence réduite, ils furent très rapidement introduits tels quels dans les musiques militaires, avant d'être peu après transformés en trombones munis d'un pavillon en forme de tête de dragon. C'est sous cette dernière forme que Choron les décrit dans la nouvelle édition qu'il publie en 1813 de l'ouvrage de Francoeur, *Traité général des voix et des instruments d'orchestre, principalement des instruments à vent à l'usage des compositeurs*⁴⁵. Aucune illustration n'accompagne les descriptions:

"La *tuba curva* et le Buccin sont deux instruments employés dans la musique militaire, principalement pour renforcer les basses. La structure et le diapason de la *tuba-curva* sont à peu-près les mêmes que celui du trombone-basse; ceux du buccin sont à peu-près les mêmes que ceux du trombone-ténor. On n'écrit point de partie propre à ces deux instruments, ils jouent avec les trombones analogues.

"La *tuba curva* et le buccin jouissent d'une force de son prodigieuse; c'est par cette raison qu'on les a employés jusques à ce moment: il y a néanmoins lieu de croire qu'ils seront remplacés par la trombe⁴⁶ qui les surpasse sous tous les rapports".

Il faut noter cependant que très rapidement le terme de *tuba curva* disparaîtra, tandis que celui de buccin se maintiendra dans la première moitié du XIX^e siècle. L'*Encyclopédie méthodique* (partie Musique), publiée en deux volumes (1792 et 1818) par Framery, Ginguené et De Momigny⁴⁷ ne prévoit aucune

entrée aux termes "buccin" ou "tuba curva". Par contre, Castil-Blaise décrit le buccin dans son *Dictionnaire de musique moderne* de 1828⁴⁸, mais ne consacre pas d'entrée au tuba curva:

"Buccin: Espèce de trombone que l'on a adopté pour la musique militaire; il ne diffère du trombone que par son pavillon taillé en gueule de serpent. Cette forme pittoresque pour l'œil nuit essentiellement aux résultats de l'instrument, dont elle arrête et raccourcit les vibrations. Le son du buccin est plus sourd, plus dur, plus sec que celui du trombone."

En conclusion, on peut en déduire que la confusion et l'ambiguïté qui ont jusqu'à présent entouré la terminologie et la description de la *tuba curva* et du *buccin* de l'époque révolutionnaire reposent sur plusieurs malentendus. D'un côté, la terminologie adoptée par les musiciens de la fin du XVIII^e siècle n'est pas conforme à celle utilisée à l'époque de l'Antiquité romaine. D'un autre côté, la forme même des instruments décrits dans les ouvrages du XVIII^e siècle n'est pas semblable aux originaux anciens. Certains instruments de l'époque révolutionnaire dérivent de la combinaison de deux instruments anciens. De plus, le terme *buccin*, utilisé tout d'abord pour désigner l'un des deux instruments nouveaux de l'époque révolutionnaire inspiré de l'Antiquité, s'est ensuite appliqué au trombone muni d'un pavillon en tête de serpent.

Une étude approfondie portant sur l'iconographie des fêtes de l'époque révolutionnaire ainsi que des trophées musicaux figurant sur les pages de titres d'œuvres musicales pour orchestre d'harmonie devrait pouvoir préciser la forme exacte des instruments utilisés, et peut-être aussi déterminer leur dénomination. Alors seulement pourra-t-on éventuellement trouver réponse aux nombreux problèmes posés par ces instruments nouveaux de l'époque révolutionnaire.

Pl. 1 & 2

Planches d'illustrations extraites de J.-B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, t. I, face aux pages 232 et 233.

Pl. 3 & 4

Instruments représentés sur la colonne Trajane à Rome. Pl. 3: deux *tuba* et un *cornu*; pl. 4: trois *cornu* et un *tibia*. Extrait de Günter Fleischhauer, *Etrurien und Rom (Musikgeschichte in Bildern, II/5: Musik des Altertums*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1964, p. 65.

NOTES

- ¹ Par convention, les termes latins seront utilisés au nominatif singulier.
- ² C. PIERRE, *Les Hymnes et chansons de la Révolution. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paris, 1904, p. 197.
- ³ Constant PIERRE a démontré (*Hymnes... op. cit.*, 1904, p. 212.) que la première utilisation des tuba curva ne datait pas de 1790, comme Julien TIERSOT l'avait prétendu dans ses articles parus dans *Le Ménestrel* de 1894 et repris dans son livre *Les fêtes et les chants de la Révolution française* (Paris, 1908, pp. 275-276). Malheureusement, quelques historiens répètent encore cette erreur.
- ⁴ C. PIERRE, *Hymnes... op. cit.*, p. 208.
- ⁵ C'est la seule mention de *cornua curva*; par la suite, les partitions et écrits de l'époque parleront de *tuba curva*.
- ⁶ Cité par J. TIERSOT, *Les fêtes ... op. cit.*, p. 275.
- ⁷ Cité par C. PIERRE, *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*, Paris, 1893, p. 353.
- ⁸ J. TIERSOT, *Les fêtes... op. cit.*, p. 275.
- ⁹ Cité par C. PIERRE, *B. Sarrette et les origines de Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, 1895, p. 49.
- ¹⁰ C. PIERRE, *Hymnes... op. cit.*, 1904, cf. "Hymnes et chants", n° 1-67, pp. 185-457.
- ¹¹ Le texte de Chénier, "Source de vérité", initialement prévu, fut refusé par Robespierre et remplacé par celui de Desorgues.
- ¹² David D. SWANZY, *The Wind Ensemble and its Music during the French Revolution (1789-1795)*, Ph. D., Michigan State University, 1966, p. 141. Cet auteur précise que certaines parties séparées de l'*Ouverture* de Méhul portent la mention de "buccin à coulisse", suggérant ainsi un instrument aux possibilités musicales plus étendues, de type trombone. Mais de son côté, Walter Sherwood Dudley a examiné avec attention la partition et a pu constater que ces parties séparées du "buccin à coulisse" ont été écrites sur un papier de meilleure qualité et dans une encre différente des autres instruments, démontrant ainsi que ces parties séparées pour "buccin à coulisse" ont été ajoutées ultérieurement (W.S. DUDLEY, *Orchestration in the 'Musique d'harmonie' of the French Revolution*, Ph. D., University of California, Berkeley, 1968, p. 114).
- ¹³ Cf. art. 2 de la loi du 3 août 1795 relative à la création du Conservatoire de Musique à Paris. Cet article 2 précise la double fonction du Conservatoire, d'une part, celle d'exécution ("il est employé à célébrer les fêtes nationales"), et d'autre part, celle d'enseignement ("il est chargé de former les élèves dans toutes les parties de l'art musical"). Cf. C. PIERRE, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*, Paris, 1900, p. 125.
- ¹⁴ C. PIERRE, *Le Conservatoire... op. cit.*, pp. 125 et 339.
- ¹⁵ N° 1414 du 2^e *Supplément au Catalogue de 1884 du Musée du Conservatoire national de musique* rédigé par Léon Pillaut, Paris, 1899, pp. 25-26.
- ¹⁶ Curt SACHS, *The History of Musical Instruments*, London, 1942, pp. 145-147; *id.*, *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913/ R Hildesheim 1964, v° Buccina, v° Tuba.
- ¹⁷ Günter FLEISCHHAUER utilise également cette même terminologie dans son ouvrage *Etrurien und Rom (Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik).

¹⁸ S. SADIE (éd.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London, 1984. Cf. les articles de James W. Mc KINNON, "Buccina", vol. 1, pp. 276-277; "Cornu", vol. 1, p. 504; "Tuba", vol. 3, pp. 668-669.

¹⁹ Un article récent de Renato MEUCCI ("Roman Military Instruments and the *Lituus*", *The Galpin Society Journal*, vol. XLII, August 1989, pp. 85-97) confirme l'embaras des organologues devant la terminologie de ces instruments de l'antiquité. L'auteur souligne que la plupart des spécialistes utilisent indifféremment les termes de "cornu" et "bucina" (écrit ici avec un seul c) pour décrire l'instrument en forme de G. La confusion, précise-t-il, est également présente dans les textes anciens, quoique certains auteurs mentionnent que le cornu est fait en bronze tandis que la bucina est en corne de bovidé. L'interprétation des textes de Végèce amène Meucci à différencier le cornu comme un instrument en bronze de forme circulaire, et la bucina comme un instrument fait en corne de bovidé, en forme de J, c'est-à-dire avec un tube droit et un pavillon recourbé. Meucci reconnaît qu'il identifie ici la bucina avec le lituus; il estime que le terme "lituus" présente donc deux significations possibles, l'une désignant l'instrument en forme de J, l'autre se référant à l'instrument en forme de simple corne de bovidé, pouvant également s'appeler "bucina". La confusion est d'autant plus grande que Meucci illustre la bucina par une reproduction des instruments de la colonne Trajane: ce qu'il nomme "bucina" est décrit comme "tibia" par Günter Fleischhauer. Cette interprétation, faut-il le préciser, va à l'encontre des travaux effectués jusqu'à présent.

²⁰ Ch. DAREMBERG et Ed. SAGLIO (éd.), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures, etc.*, Paris, Hachette & Cie, 1877-1912, 5t. en 9 vol.

²¹ *Ibid.*, cf. Ed. SAGLIO, v° "Bucina ou buccina", vol. I, pp. 752-754; cf. E. POTIER, v° "Cornu", vol. I/2, pp. 1510-1514.

²² *Ibid.*, cf. A. REINACH, v° "Tuba", t. V, pp. 522-528.

²³ Dom Bernard DE MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris, 1719, 10 vol., 2/ 1724, 15 vol.

²⁴ *Ibid.*, 1724, t. III/I, pp. 342-344; t. III/ supplément, pp. 185-198. L'auteur donne l'origine de ses sources; il précise que "Monseigneur Bianchini, digne Prélat romain", lui a fait savoir qu'il possédait un recueil des anciens instruments de musique tirés des monuments de Rome et autres villes et qu'il s'était proposé de lui envoyer une copie. C'est sur celle-ci que Montfaucon s'est basé pour élaborer ses propres planches d'illustrations. Francesco Bianchini publiera ultérieurement ses propres recherches, en 1742, sous le titre de *Francisci Bianchini veronensis utriusque signaturae referendarii et praelati domestici, de tribus generibus instrumentorum musicalium veterum organicae dissertatio*.

²⁵ Ces deux instruments sont encore dessinés à la pl. XXXV du tome IV; le texte utilise la même terminologie.

²⁶ *Ibid.*, 1724, t. IV/I, p. 105, pl. L.

²⁷ *Ibid.*, 1724, t. IV/I, pl. LXX.

²⁸ F. BONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati*, Rome, 1722.

²⁹ G. CERUTI, *Descrizione degli stromenti armonici di ogni genere, del padre Bonanni*, Rome, 1776.

³⁰ Il ne s'agit pas d'un ouvrage savant, mais au contraire d'une approche d'amateur, peu apprécié par les organologues modernes. Malgré l'inexactitude de nombreux détails, l'intérêt de ce recueil réside dans l'illustration d'instruments de civilisations anciennes et de cultures populaires d'Europe et de peuples extra-européens.

³¹ Cf. E. SAGLIO, v° "Carnyx", dans Ch. DAREMBERG et Ed. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines... op. cit.*, t. 1/2.

³² J.-B. DE LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, t. I, pp. 232-233.

³³ Ces trois derniers paragraphes seront repris textuellement dans l'*Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie extrait de l'Encyclopédie méthodique, Arts et métiers mécaniques*, Paris, 1785, p. 128.

³⁴ Laborde est d'autant plus confus qu'il reprend ensuite séparément chacun des instruments, mais sous une appellation différente. Il commence par la *tuba directa*, puis décrit le *lituus* et le *buccina* et passe ensuite à la *trompette courbée antique* ou *tuba curva* ou *lituus*; il aborde enfin la trompette courbée (celle dénommée à la page précédente *bucina*):

"*Tuba directa* servait à la guerre, ou pour rappeler les soldats au drapeau, et était particulièrement destinée à l'Infanterie. Ceux qui en sonnaient étaient à pied. Les Généraux triomphaient au Capitole au son de cette Trompette, qui était aussi quelquefois employée aux jeux floraux, dans quelques autres, dans les sacrifices et dans les funérailles. *Lituus* appartenait à la Cavalerie, & était aussi employé aux triomphes.

Buccina servait aussi à l'Infanterie pour annoncer pendant la nuit les heures auxquelles on relevait les postes. (...).

Trompette courbée antique. Cette trompette des anciens Romains était difficile à porter, et quand elle était grande, on ne le pouvait que par le moyen d'une traverse qu'on y attachait, et qu'on tenait sur les épaules. La figure gravée est tirée des tombeaux de Bartoli. C'est celle qu'on appelait *tuba curva*, ou *lituus*.

Trompette courbée. On ignore si cet instrument était fait d'une corne de bélier, ou bien de métal. Elle passait de la bouche au-dessus des bras, se repliait derrière les épaules, et retournait du côté de celui qui jouait. On en voit plusieurs sur la Colonne Trajane, et sur des marbres antiques."

³⁵ Ici, Laborde se trompe quelque peu, puisque la trompette en forme de demi-cercle figurant sur la colonne Trajane ne possède *pas* de pavillon en forme de gueule ouverte.

³⁶ Ch. DAREMBERG et Ed. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines... op. cit.*, cf. Henry THÉDENAT, v° *Lituus*, t. III/2, p. 1277.

³⁷ Cette interprétation est bien possible si l'on se base sur l'ouvrage de Choron, voir *infra*.

³⁸ Voir plus haut la *Chronique de Paris du 14 juillet 1791* qui différencie un instrument plus grand que l'autre; voir également le traité de CHORON (*infra*) qui présente ces deux instruments comme des trombones, l'un basse, l'autre ténor.

³⁹ Déduction qui repose, d'une part, sur les illustrations, avec légendes, des ouvrages de BONANNI et de LABORDE, et d'autre part, sur la dénomination donnée à l'instrument jadis conservé dans les collections du Musée instrumental de Paris.

⁴⁰ Déduction qui repose sur la définition donnée par Bernard DE MONTFAUCON: "La trompette qui s'appelle en latin *tuba* ou *buccina* et en grec *salpinx*...".

⁴¹ Déduction qui repose sur le texte même de Laborde qui utilise le terme de *tuba curva* comme le synonyme de *lituus*, ainsi que sur l'illustration de cet instrument, représenté sous forme d'une grande corne à large perce conique, au pavillon évasé. Ce *lituus* de Laborde ne ressemble donc pas au *lituus* des Romains, c'est-à-dire à cette grande trompette droite, de perce étroite, se terminant par un pavillon recourbé.

⁴² Déduction s'appuyant sur le texte de LABORDE: "Trompette entièrement recourbée, *bucina* ou *bucinum*".

⁴³ Mais elles ne sont pas retenues par David Charlton qui soutient la première hypothèse seulement. Voir ses articles concernant le "buccin" et la "tuba curva" dans *The New*

Grove Dictionary of Musical Instruments, 1984, vol. 1, p. 276 et vol. 3, p. 669.

⁴⁴ Dans son *Reallexikon der Musikinstrumente*, C. SACHS estime que le trombone à pavillon en tête de dragon, dénommé buccin, est le même instrument que celui utilisé à l'époque révolutionnaire. Il ignore donc les instruments copiés strictement de la colonne Trajane qui n'étaient pas des trombones.

⁴⁵ L.J. FRANÇEUR, *Traité général des voix et des instruments d'orchestre, principalement des instruments à vent, à l'usage des compositeurs*. Nouvelle édition revue et augmentée des instruments modernes par Choron, Paris, s.d. [1813], pp. 76 et 80.

⁴⁶ Choron décrit également la *trombe* dans ce traité. Il s'agit de l'instrument inventé par Frichot en 1806 sous le nom de basse-cor, qu'il changea en basse-trompette en 1810, pour finalement lui donner le nom de trombe, sur les conseils de Choron lui-même. "La trombe est un instrument de cuivre dont la forme rappelle celle de la trompette; on y adapte un bocal et une embouchure; il est percé de dix trous, dont six reçoivent l'application immédiate des doigts; les quatre autres sont fermés par des clefs."

⁴⁷ *Encyclopédie méthodique. Musique*, publiée par MM. FRAMERY, GINGUENÉ et DE MOMIGNY, Paris, 1791-1818, 2 vol.

⁴⁸ CASTIL-BLAIZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Bruxelles, 1828.

CONCLUSION

par

Maurice BARTHELEMY

Conservatoire royal de musique de Liège

Une réunion de spécialistes du xviii^e siècle qui étudient la musique sous la Révolution n'aurait pu être organisée autrefois. Le xviii^e siècle était la période la plus courte de l'histoire et l'année 1789 une limite que l'on franchissait rarement. En France, on ne s'y risquait guère. Tout au plus voyons-nous apparaître, avant la guerre 1914-1918, le nom de Constant Pierre et, dans la bibliographie des années 1950, celui de Jacques Gabriel Prod'homme.

De nos jours, il me semble que des spécialistes du xviii^e siècle et du début du xix^e se tendent la main et associent leurs efforts pour étudier cette période. Les travaux entrepris restent encore mal connus, ce qui explique que les cérémonies consacrées au bicentenaire de la Révolution en France n'ont pas été favorables à une découverte de la musique. Il suffit de feuilleter les catalogues de la vingtième exposition du Conseil de l'Europe intitulés *La Révolution française et l'Europe 1789-1799* pour s'apercevoir que la musique n'y est évoquée que d'une manière très superficielle et par quelques documents connus depuis longtemps, comme des portraits ou des bustes de Gossec, de Grétry, de Gluck, de Haydn qui ne sont même pas des musiciens d'origine française. Dans l'index de ces catalogues, on ne trouvera pas le nom de Rouget de Lisle.

Aussi faut-il féliciter les organisateurs de ce colloque international d'avoir réuni autant de spécialistes et, surtout, de jeunes spécialistes, pour nous entretenir de leurs travaux et de leurs découvertes en ce domaine. Mais au moment de conclure, il se fait que le nombre et la diversité des communications, si elles nous permettent d'appréhender la richesse et l'ampleur de la recherche, ne favorisent pas la tâche de celui qui est appelé à tracer une synthèse et à tirer des leçons de ce que nous avons entendu. Toute perspective de synthèse paraît impossible à envisager. Nous pouvons tout au plus souligner la richesse et la diversité des interventions. C'est à quoi nous allons nous appliquer.

Le hasard va nous aider en nous incitant à opérer quelques regroupements. Alors que Françoise Karro étudie les débuts d'un travail législatif qui aboutira, peu à peu, à une reconnaissance du droit d'auteur dont la jurisprudence

s'établira au siècle suivant, Philippe Vendrix développe l'idée que le souci de classer et de rationaliser pousse le théoricien à envisager le fonctionnement de la musique sous la relation du compositeur à la musique et de la musique au public. Ces deux intervenants se sont attachés à des problèmes fondamentaux nés de la Révolution qui voulait abolir le passé et se projeter dans l'avenir. Alors que Paul Raspé nous fait connaître l'importance du rôle des instruments à vent à la fin du XVIII^e siècle en insistant sur leur emploi dans les cérémonies maçonniques, Malou Haine limite son choix à deux de ces instruments, le *tuba curva* et le *buccin*, qui ont coloré d'une manière particulière les musiques des fêtes révolutionnaires. Ces fêtes sollicitent le concours du peuple. Accompagnons-le avec Philippe Raxhon qui décrit le faste de ces cérémonies tout en montrant leur signification politique et populaire dans une ville gagnée par la fièvre. Accompagnons aussi Nathalie Verstraeten qui nous introduit auprès du peuple qui chante l'histoire qui se fait, qui prend ses distances par rapport à l'événement et qui démontre, une fois encore, l'importance politique, sociale et artistique de la chanson. Grâce à ces deux communications, nous pénétrons dans cette vie quotidienne imposée au peuple par les heurts de la politique. Nous irons enfin au spectacle. Raphaëlle Legrand a réussi à nous faire voir l'évolution du décor de l'opéra-comique et ses mutations vers le pittoresque, le grandiose, le terrifiant. De son côté, Dominique Lavernier nous révèle, avec *Athalie* et *Sabinus*, deux œuvres de Gossec très curieuses et nouvelles. Enfin, Manuel Couvreur, sous l'intitulé d'une "incroyable" rencontre, s'attache à nous faire comprendre que la réunion d'un athée déterminé et d'un déiste mou n'avait rien d'inattendu et qu'elle a produit d'heureux résultats.

Ce colloque international du groupe d'étude du XVIII^e siècle de l'Université libre de Bruxelles a donc été une réussite; il a comblé notre attente et satisfait nos curiosités. On insiste généralement sur la qualité des exposés. Nous pouvons surtout insister sur leur originalité, sur la démarche à la fois audacieuse et réfléchie des auteurs des communications. La musique révolutionnaire, domaine peut-être rebutant, mais longtemps délaissé, nous a montré quelques-uns de ses aspects parmi les plus inattendus.

Dès lors, d'autres sujets viennent solliciter notre attention et, en particulier, l'extraordinaire essor de la musique de chambre. Soulignons aussi, pour terminer, le rôle joué par des compositeurs étrangers en France. Au moment où des musiciens français s'exilent à Londres ou s'en vont rejoindre leurs anciens patrons, des ci-devant, dans les pays allemands, les étrangers, généralement, s'incrusteront en France. Remarquons que ce colloque est placé sous le patronage de Grétry et de Gossec, nés tous deux sur le territoire de la Belgique actuelle et dont l'éducation musicale ne doit rien à la tradition française. Souvenons-nous enfin que, pour la France révolutionnaire, le génie de la musique portait le nom de Joseph Haydn. Ses symphonies figurent au programme de tous les concerts et le succès triomphal de *La Création* annonce la fin d'une période troublée.

* Paul Raspé ayant souhaité approfondir son étude et y adjoindre plusieurs tableaux, celle-ci n'a pu être jointe au présent volume: cette contribution paraîtra avec les *Actes* de la journée d'étude du Groupe d'étude du xviii^e siècle consacrée en octobre 1988 aux rapports entre musique et littérature dans la *Revue belge de musicologie* en 1990 (N° XLIV).

TABLE DES MATIERES

Introduction par Manuel COUVREUR	7
Le musicien et le librettiste dans la Nation: propriété et défense du créateur par Nicolas Dalayrac et Michel Sedaine par Françoise KARRO	9
Les décors du théâtre de l'Opéra-Comique de 1789 à 1799 par Raphaëlle LEGRAND	53
François-Joseph Gossec, compositeur dramatique. Orientations pour l'étude de ses opéras et musiques de scènes pour tragédies de <i>Sabinus</i> à <i>Athalie</i> par Dominique LAUVERNIER	61
De quelques manuscrits autographes inédits de Gossec par Charles VAN DEN BORREN	91
Le Diable et le Bon Dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et de Grétry par Manuel COUVREUR	99
Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire. L'exemple d'André Modeste Grétry par Philippe VENDRIX	127
La chanson populaire française de 1789 à la Restauration. Evolution et fonctions par Nathalie VERSTRAETEN	137
Les fêtes révolutionnaires à Liège par Philippe RAXHON	157
Sonorités nouvelles aux fêtes de la Révolution française par Malou HAINE	193
Conclusion par Maurice BARTHÉLEMY	211

Table des matières

Introduction par Manuel COUVREUR	7
Le musicien et le librettiste dans la Nation: propriété et défense du créateur par Nicolas Dalayrac et Michel Sedaine par Françoise KARRO	9
Les décors du théâtre de l'Opéra-Comique de 1789 à 1799 par Raphaëlle LEGRAND	53
François-Joseph Gossec, compositeur dramatique. Orientations pour l'étude de ses opéras et musiques de scènes pour tragédies de <i>Sabinus</i> à <i>Athalie</i> par Dominique LAUVERNIER	61
De quelques manuscrits autographes inédits de Gossec par Charles VAN DEN BORREN	91
Le Diable et le Bon Dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et de Grétry par Manuel COUVREUR	99
Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire. L'exemple d'André Modeste Grétry par Philippe VENDRIX	127
La chanson populaire française de 1789 à la Restauration. Evolution et fonctions par Nathalie VERSTRAETEN	137
Les fêtes révolutionnaires à Liège par Philippe RAXHON	157
Sonorités nouvelles aux fêtes de la Révolution française par Malou HAINE	193
Conclusion par Maurice BARTHÉLEMY	211

ISBN 2-8004-0994-0



9 782800 409948

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayant droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. *Gratuité*

Les EUB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. *Buts poursuivis*

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. *Citation*

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. *Liens profonds*

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. *Sous format électronique*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. *Sur support papier*

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. *Références*

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.