

Seria et Buffa italien sur la scène de l'Académie royale (1774-1788) : une contribution au répertoire comique et de demi-caractère.

Benoît Dratwicky

Centre de musique baroque de Versailles – 2016

Le genre absolument bouffon (et c'est celui des opéras italiens) ne convient point à notre Opéra français. La musique est écrite pour une salle moins vaste. Nos acteurs ne sont point accoutumés au grotesque, à la caricature : elle trancherait avec le genre qu'ils ont adopté. Les opéras italiens sont trop longs pour ce théâtre ; il faudrait non seulement perdre la moitié des morceaux de chaque ouvrage, mais retrancher la moitié de ceux qu'on conserverait ; et que devient la musique ainsi morcelée ? Les opéras italiens n'ont point de ballets ; il faudrait en faire ; il faudrait y faire de nouveaux récitatifs. On serait obligé de simplifier prodigieusement leur intrigue trop compliquée, et la plupart des situations perdraient ainsi leur effet. À ces inconvénients ajoutez-en une foule d'autres. L'Opéra ne les ignore pas : il a fait un seul essai de ce genre, qui n'a point réussi par toutes ces causes réunies ; et l'administration en a été si dégoûtée de toute musique italienne, que loin de faire de nouvelles tentatives dans le genre bouffon, elle refuse même d'essayer des ouvrages étrangers, dont le style plus élevé, la forme, les accessoires conviendraient infiniment mieux à son théâtre, et dont le nom seul du compositeur pourrait assurer le succès ; et c'est ainsi que la meilleure musique étrangère demeure perdue pour le théâtre de l'Opéra, pour celui des Italiens et pour le public.¹

Parmi les nombreuses options pour renouveler et varier le répertoire de l'Académie royale de musique durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, la réévaluation du comique – à la fois en tant que style, que genre et qu'emploi – est l'une des plus considérées, tant par l'administration que par les auteurs et les penseurs du théâtre lyrique. C'est au cœur de cette problématique que se développe la pratique de la traduction et de l'adaptation de partitions et de livrets italiens, pratique qui connaîtra une vogue durable sur plusieurs théâtres tant à la Cour que dans la capitale.² À l'Académie royale, l'opéra italien intéresse sous toutes ses formes : musique et poésie, *seria* et *buffa*. De 1774 à 1790, une quinzaine de projets voient le jour, piochant dans les partitions et les livrets ultramontains pour tenter de donner à l'institution un nouveau souffle.

¹ *Mercur de France*, 3 mars 1787, p. 43.

² Au sujet de la transformation d'*opere buffe* en opéras-comiques, voir Michael ROBINSON, *Opera buffa into opéra comique, 1771-90*, dans Malcolm BOYD (éd.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, 1992, pp. 37-56.

**Partitions italiennes parodiées et livrets italiens traduits et adaptés
pour l'Académie royale de musique 1774-1790**

SERIA <i>Dramma per musica</i>	BUFFA et SEMI-SERIA <i>Opera buffa / Dramma giocoso</i>
1774 GLUCK – <i>Orphée et Eurydice</i> Moline d'après Calzabigi	
1776 GLUCK – <i>Alceste</i> Du Roullet d'après Calzabigi	
1776 SACCHINI – <i>L'Olympiade ou Le Triomphe de l'Amitié</i> Framery d'après Métastase (non repr.)	
1780	SACCHINI – <i>La Jeune Persane</i> Moline d'après Sacchini (non repr.)
1781	ANFOSSI – <i>L'Inconnue persécutée</i> – Moline d'après Petrosellini
1782	GRÉTRY – <i>Colinette à la Cour ou La Double Épreuve</i> Lourdets de Santerre d'après Favart/Goldoni
1783 SACCHINI – <i>Renald</i> Le Bœuf/Framery d'après Pellegrin/Gamerra/Durandi	
1783 PICCINNI – <i>Didon</i> Marmontel d'après Métastase	
1783 SACCHINI – <i>Chimène ou Le Cid</i> Guillard d'après Corneille/Pizzi/Alborghetti	PAISIELLO – <i>Le Barbier de Séville</i> Moline d'après Beaumarchais (non repr.)
1784 SALIERI – <i>Les Danaïdes</i> Du Roullet et Tschudy d'après Calzabigi	
1785 LEFROID DE MÉREAUX – <i>Alexandre aux Indes</i> Morel d'après Métastase	
1786 PHILIDOR – <i>Thémistocle</i> Morel d'après Métastase	
1787	PAISIELLO – <i>Le Roi Théodore à Venise</i> Moline d'après Casti
1788 CHERUBINI – <i>Démophon</i> Morel d'après Métastase	
1789 VOGEL – <i>Démophon</i> Desrioux d'après Métastase	
1790 ZINGARELLI – <i>Antigone</i> Morel d'après Métastase	
Sd <i>La Clémence de Titus</i> Morel d'après Métastase (non repr.)	

Si les livrets *seria* intéressent pour être traduits et remis en musique, les partitions *buffa* elles-mêmes sont jouées à l'Académie royale : on est alors persuadé que le « genre absolument bouffon », comique donc, ne peut être que « celui des opéras italiens ». ³ Ce matériau ultramontain résolument moderne, voisine avec des tentatives de restaurer l'ancien goût en conservant une veine nationale, comme en témoignent la résurgence des anciens livrets de Quinault, Fontenelle ou La Motte, remis en musique. Le questionnement des modèles poétiques, la diversification des sources d'inspiration et, surtout, le décloisonnement des répertoires et des genres marquent l'époque. Un seul auteur saura fusionner ces problématiques : Grétry, inventeur d'un opéra « mixte », la comédie lyrique, où comique et tragique cohabiteront sans mal, où récitatifs, ariettes, ballets et spectacle sauront s'épanouir sans se gêner. ⁴

³ *Mercur de France*, 3 mars 1787, p. 43.

⁴ Voir Benoît DRATWICKI, « Grétry au cœur des modernités de l'Académie royale de musique (1775-1803) », dans *Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières*, Liège, Art&Fact n°32, 2013, pp. 94-114.

Dans son ouvrage *De l'Opéra en France* paru en 1820, Castil-Baze consacre un chapitre entier au sujet « des traductions, parodies et centons », ⁵ dressant un bilan mitigé d'un demi-siècle d'une telle pratique, lié selon lui au « défaut d'intérêt » et à « la bassesse du comique, la nullité de l'action, la surabondance de musique, vices ordinaires des opéras étrangers. » ⁶ *La serva padrona* de Pergolèse, devenue *Servante maîtresse*, initie la mode de la traduction de partitions italiennes en Français, mais sur les scènes de la Foire seulement. ⁷ Elle reste pour longtemps un modèle de transplantation. ⁸ À l'époque, Rousseau prophétise que cette pratique n'est qu'une impasse supplémentaire dans laquelle s'engage le monde musical français. « Je n'appelle pas avoir une musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne », dit-il, « et j'aimerais mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue française. Ce dégoûtant assemblage, qui peut-être fera désormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie ; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté ». ⁹ L'Histoire, pourtant, donna tort à Rousseau, car le genre sérieux trouva aussi dans la traduction une ressource abondante.

Le phénomène de transplantation du *seria* italien sur la scène de l'Opéra reste très circonscrit : hormis l'adaptation et la traduction de deux ouvrages de Gluck, *Orfeo* et *Alceste*, il se borne au remaniement et à la traduction complète ou partielle de livrets, parmi lesquels ceux de Métastase tiennent une place de choix. Dès 1776, Papillon de La Ferté – en charge de l'Opéra – réfléchit longuement aux « moyens [à] employer pour se procurer des ouvrages nouveaux, pour faire traduire les plus beaux ouvrages de *Metastasio*, qui sur le théâtre de l'Opéra seront autant de chefs-d'œuvre, lorsque, mis entre les mains d'un homme de goût, ils seront dégagés des longueurs qui peut-être sont nécessaires en Italie où l'on ne fait attention qu'aux ariettes, et qu'on y aura adapté les plus beaux morceaux de musique tirés des différents compositeurs qui ont mis en musique les ouvrages de cet habile poète. Peut-être, et cela ne doit même pas être mis en doute, l'administration doit-elle envoyer en Italie quelqu'un d'assez intelligent pour faire une récolte musicale : travaillée à Paris par une main habile et bien payée, on ne tardera point à en ressentir les effets ». ¹⁰

Ces réflexions témoignent d'une véritable révolution, mais bornée aux murs de l'institution. Les ouvrages tragiques intégralement chantés étant l'apanage de l'Académie royale, aucune problématique ne se pose, sinon celle de plier les œuvres aux moyens des interprètes, ou les

⁵ CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra en France*, Paris, 1820, Chapitre XIII : « Des traductions, parodies et centons », p. 145.

⁶ *Id.*

⁷ À l'Académie royale de musique, l'œuvre est chantée en italien (entre 1752 et 1754). La traduction française de Pierre Baurans (avec textes parlés à la place des récitatifs) est donnée à la Foire Saint-Germain, et uniquement là, à partir d'août 1754. (*La Servante maîtresse, comédie en deux actes mêlée d'ariettes, parodies de La serva padrona, intermède italien*, Paris, La Chevardière, 1755).

⁸ À la suite de Castil-Blaze, on estima – avec plus de condescendance que de recul – que « *La serva padrona* [fut] le premier opéra italien qui ait été mis en français et c'est le seul dont l'exécution littéraire mérite quelque éloge ». (CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra...*, p. 145). Framery se montre plus critique, estimant que la traduction de *La serva padrona* « n'est pas faite avec beaucoup d'adresse : elle fourmille de fautes de prosodie, et le chant y est presque partout dénaturé. Néanmoins, elle passa dans le temps pour un chef-d'œuvre de parodie, et elle a conservé cette réputation aujourd'hui ». (Nicolas-Étienne FRAMERY, *De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l'améliorer, par rapport au public et aux acteurs*, Paris, 1790, p. 113).

⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (éd.), Paris, 1995, t. 5, p. 328.

¹⁰ [Denis Papillon de La Ferté], *Observations sur l'administration de l'Opéra* (n°59), F-Pan/ O¹ 617 n°4.

interprètes aux spécificités des œuvres, ce qui ne se fera toutefois pas sans mal.¹¹ Il en va tout autrement du *buffa*, dont l'esprit semble davantage coïncider avec le répertoire de la Comédie-Italienne. À ce sujet, une véritable guerre institutionnelle s'engage, doublée de combats larvés entre poètes et musiciens. Une fois passé le triomphe de *La Servante maîtresse* et les remous de la Querelle des Bouffons (1752-54), le répertoire *buffa* et *semi-seria* italien ne quitte pas définitivement la scène parisienne. Au contraire : à compter du début des années 1770, il revient en force, sous la forme de traductions (ou « parodies ») respectant souvent assez scrupuleusement les partitions d'origine. Le rôle joué par la Cour, et en premier lieu la reine Marie-Antoinette, est bien réel, comme en témoigne la liste des opéras italiens parodiés et représentés tant à Versailles et Fontainebleau qu'à Paris entre 1771 et 1790 :

Opere buffe parodiés et représentés à la Cour et à Paris 1771-1788¹²

À LA COUR	À PARIS
1771	PICCINI – <i>La Bonne fille</i> (CI)
1772	Divers – <i>Les Deux Amis ou Le Faux Vieillard</i> (CI)
1775	SACCHINI – <i>La Colonie</i> (CI)
1775	
1776	PAISIELLO – <i>Le Duel comique</i> (CI)
1776	
1777	
1777	
1777	
1779	
1780	PAISIELLO – <i>Le Philosophe imaginaire</i> (Tuileries)
1781	
1781	ANFOSSI – <i>L'Inconnue persécutée</i> (ARM)
1784	PAISIELLO – <i>Le Barbier de Séville</i> (projet ARM)
1784	
1786	PAISIELLO – <i>Le Roi Théodore à Venise</i> (ARM)
1786	
1787	
1788	
1788	

La Cour se montre particulièrement intéressée aux parodies d'opéras italiens, accueillant en avant-première ou en reprise les spectacles joués parallèlement à Paris : le goût de la reine y est pour beaucoup. C'est en effet à partir de 1775 que l'on applaudit à Versailles et à Fontainebleau de tels spectacles, alors que Marie-Antoinette accède justement au trône et que le roi lui délègue la supervision des concerts, des bals et des spectacles. Ce développement subit est facilité par la relative souplesse qui règne dans l'organisation des spectacles, puisque se produisent alternativement ou simultanément des interprètes attachés aux théâtres de Paris mais aussi des musiciens de la Cour. Le répertoire n'est pas soumis aux règles et aux privilèges des institutions de la capitale. Il est donc plus d'y jouer ces parodies qui, à Paris, déchireront aussi bien les administrations que les auteurs.

Les parodies françaises d'*opera buffa* sont avant tout motivées par la volonté d'entendre des partitions devenues célèbres dans toute l'Europe, signées de Piccini, Sacchini, Anfossi ou

¹¹ Voir notamment à ce sujet [Denis Papillon de La Ferté], *Mémoire*, F-Pan/ O¹ 617 n°42.

¹² Liste établie et complétée d'après Michael ROBINSON, *Opera buffa into opéra comique, 1771-90*, dans Malcolm BOYD (éd.), *Music and the French Revolution*, Cambridge, 1992, pp. 37-56.

Paisiello. Elles sont aussi un moyen d'accentuer la notoriété de ces auteurs et de faciliter leur venue à Paris. Piccinni, Sacchini et Paisiello, une fois installés en France, leurs ouvrages italiens ne seront plus parodiés : on pourra en effet profiter de leur production française pour l'Académie royale de musique, principalement, mais aussi d'autres scènes. Le phénomène de la parodie repose sur un intérêt musical ; les livrets comptent peu. Car, si, les *dramma per musica* et autres ouvrages sérieux de Métastase et de ses épigones captivent les théoriciens du théâtre lyrique, les intrigues d'*opera buffa* ou de *dramma giocoso* sont en effet jugés comme des « pièces informes »,¹³ bâties « sans raison [et] sans vraisemblance »,¹⁴ modèles de « déraisons et de platitudes »¹⁵ qui se signalent tous par « les mêmes défauts : ni plan, ni intrigue, ni situations, ni intérêt ». ¹⁶ C'est surtout le « bizarre mélange du noble et du trivial, du pathétique et du bouffon »¹⁷ qui choque, de même que les « allées et venues continues, sans raison, ou plutôt contre la raison ». ¹⁸ Grimm lui-même doit le reconnaître. ¹⁹ Les débats qui s'engagent autour de ce répertoire sont pourtant autant littéraires que musicaux, certains poètes comme Moline, Framery, Dubuisson ou Durosoy se spécialisant même dans la traduction et l'adaptation des pièces italiennes.

C'est en 1775 que le phénomène prend une réelle ampleur, lorsque la Comédie-Italienne crée *La Colonie*, comédie en deux actes « imitée de l'italien et parodiée sur la musique du Sig[nor] Sacchini » par Framery,²⁰ à partir de *L'Isola d'amore* du poète Gori.²¹ Devant le succès de l'ouvrage, l'institution entend alors pérenniser la pratique ; mais le même succès aiguise la convoitise de sa rivale, l'Académie royale de musique, qui – forte du triomphe d'*Orphée et Eurydice* dans le genre sérieux – envisage de poursuivre l'expérience. Framery hisse l'événement au rang de petite révolution, comparable à celle opérée par Gluck sur le théâtre concurrent : « Enfin *La Colonie* parut. On sait quel fut son succès », ²² assène-t-il rétrospectivement en 1786. Ce que confirme La Harpe qui y voit « le plus grand succès depuis *La serva Padrona* de Pergolèse ». ²³

Les représentations de *La Colonie* à la Comédie-Italienne ne surgissent pas de nulle part. L'ouvrage se situe en fait dans le sillage d'une autre expérience similaire, celle des représentations, en 1771, de *La Bonne Fille*, parodie de *La buona figliola* de Goldoni et Piccinni, qui avait eu un certain retentissement. Grimm s'était pourtant révolté contre la méthode adoptée :

¹³ *Journal de Normandie*, 22 décembre 1787, p. 422, cité par Georges FAVRE, *Boieldieu. Sa vie – son œuvre. Première partie : La vie*, Paris, 1944, p. 46.

¹⁴ Georges FAVRE, *Boieldieu...*, p. 46.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Id.*, p. 47.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

¹⁹ « Le poème d'ordinaire n'a pas le sens commun. [...] L'intrigue [...] est presque toujours détestable, et, après l'air le plus sublime qui transporte d'admiration pour le musicien, on est livré aux plus plates bouffonneries du poète. » (*Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769, par le baron de Grimm et par Diderot*, première partie, Paris, 1813, t. 3 p. 263).

²⁰ À propos du rôle joué par Framery dans l'acclimatation des œuvres italiennes à Paris, voir Mark DARLOW, *Nicolas-Étienne Framery and lyric theatre in eighteenth-century France*, Oxford, 2003, et Andrea FABIANO, « Nicolas-Étienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien » dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (éd.), *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Service Universités Culture, 2004, pp. 131-154.

²¹ *La Colonie, comédie en deux actes, imitée de l'italien et parodiée sur la musique du Sig. Sacchini. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens, le 26 Août 1775*, Paris, 1775.

²² *Mercur de France*, 28 octobre 1786, p. 173.

²³ Jean-François de LA HARPE, *Correspondance littéraire, adressée à son Altesse impériale M^{gr} Le Grand-Duc, aujourd'hui Empereur de Russie, et à M. le Comte André Schowalow, Chambellan de l'Impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1789*, Paris, 1804, t. 1, p. 299.

On donna sur ce dernier théâtre, le 17 juin dernier, un essai de *La buona figliola*, opéra-comique de Goldoni, à qui la musique divine de Piccinni a procuré une gloire immortelle. Ce qu'on vient de faire pour assurer son succès en France est l'affront le plus sanglant qu'aux yeux d'un homme de goût un ouvrage puisse recevoir ; mais cet affront ayant déjà été fait à *La serva padrona*, pourquoi des barbares traiteraient-ils mieux Piccinni que Pergolesi ? Au lieu de chanter les paroles sur lesquelles la musique a été faite, M. Cailhava d'Estandoux les a parodiées sur la musique en paroles françaises, à peu près approchantes, et partout où cela lui est devenu trop difficile, un certain Baccelli a coupé la musique, et l'a forcée de cadrer avec M. Cailhava. Rien ne prouve mieux que ces opérations combien nous sommes éloignés de nous entendre en musique, et surtout de l'entendre ; c'est aussi un excellent moyen d'empêcher les oreilles du public de se former, et de reculer ses progrès.²⁴

« La chute et le succès de la pièce ne peuvent ni blesser ni chatouiller mon amour-propre », assure pourtant Cailhava dans l'édition du livret ; « je l'ai sacrifié au musicien et au plaisir qu'il est sûr de procurer aux connaisseurs ».²⁵ Il prétend offrir au public la possibilité d'entendre un chef-d'œuvre applaudi dans l'Europe entière, jugeant « extraordinaire que les Français en aient été privés jusqu'à ce jour, eux qui ont des oreilles et des cœurs sensibles aux véritables beautés ».²⁶ Son désintéressement se mesure, selon lui, à l'ingratitude de la tâche :

On conçoit aisément combien les entraves de la parodie doivent mettre à la gêne un esprit tant soit peu vif ; il n'y a pas de travail plus rebutant que celui qui vous assujettit, non seulement aux idées d'un autre auteur, à ses expressions, à sa ponctuation, mais encore aux pieds de ses vers, au genre et à la quantité de ses syllabes, qu'il faut faire brèves ou longues, masculines ou féminines, d'après le poème original et la musique, sans compter les repos qu'il est nécessaire de ménager, et les *a*, les *é* qu'il faut conserver pour ces cadences brillantes qui font quelquefois tout le mérite d'une ariette.²⁷

Dans la foulée de *La buona figliuola*, la Comédie-Italienne fait représenter, le 15 février 1772, un collage, *Les Deux Amis ou Le Faux Vieillard*, « comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes, parodiées sur des morceaux tirés des meilleurs compositeurs italiens. Le poème est de M. de Rosoy [Durosoy]. [...] C'est un autre poète [...], M. Ginguené, qui s'est chargé de parodier les ariettes ».²⁸ L'échec en est marqué, et n'a guère de retentissement, ne s'agissant que d'un pot-pourri très lourdement arrangé.

Passant outre cet épisode, *La Colonie* prétend s'inscrire dans le sillage de *La buona figliuola* et, surtout, comme une pratique qu'on entend pérenniser. Le 16 août 1775, un petit compliment aux spectateurs précédant la représentation de l'ouvrage fait ainsi entendre que « si cette transposition, la seconde après *La buona figliuola*, réussissait, on en hasarderait incessamment une troisième ».²⁹ Le triomphe qui l'accueillit marque peut-être le crépuscule précoce plus que l'aurore de la traduction de l'Italien vers le Français.³⁰ D'ailleurs, le livret n'intéresse guère ; seule la musique retient l'attention. Après avoir découvert Piccinni, le public parisien entend pour la première fois la musique de Sacchini autrement que sous la forme d'extraits donnés au Concert Spirituel. Le poème de *La Colonie* est d'ailleurs condamné pour « la bizarrerie de

²⁴ *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1770 jusqu'en 1782, par le baron de Grimm et par Diderot*, seconde édition, revue et corrigée, Paris, 1812, t. 2, p. 27.

²⁵ *La buona figliuola, opéra comique, en trois actes ; parodiée en Français sur la musique du célèbre Piccinni. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 17 juin 1771*, Paris, 1771, p. 69.

²⁶ *La buona figliuola...*, « Préface », p. iii.

²⁷ *Id.*, p. iv.

²⁸ *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1770 jusqu'en 1782, par le baron de Grimm et par Diderot*, seconde édition, revue et corrigée, Paris, 1812, t. 2, p. 189.

²⁹ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 8, p. 171.

³⁰ Un succès que Castil-Blaze relativise rétrospectivement, tout en insistant sur l'intérêt avant tout *musical* de cette pratique (CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra...*, p. 145).

l'intrigue », ³¹ qui n'est qu'un « drame [...] triste et médiocre », ³² au mieux – selon La Harpe, « un mauvais canevas italien, une fable sans vraisemblance et sans conduite, mais qui amuse comme farce, et qui attache même quelquefois, pour peu qu'on s'y prête ». ³³ Peu importe : « le mérite seul de la musique triompha de l'opinion publique », ³⁴ assure Framery. Musique qui, « quoique monotone en beaucoup d'endroits relativement aux situations de la pièce, point assez variées » aux dires des *Mémoires secrets*, « a paru d'une abondance, d'une richesse dans les accompagnements, et surtout délicieuse malgré le savant qui y règne ». ³⁵ La Harpe se montre plus enthousiaste encore :

Cette musique a tant de charmes pour l'oreille, tant d'expression pour l'âme, que personne n'y a résisté. On avait, il est vrai, retranché le récitatif, et les scènes étaient parlées ; mais dès qu'on chantait, c'était une ivresse continuelle et générale, des bravo, des cris de plaisir qui ne finissaient point. La pièce ouvre par un chœur qui est divin ; les airs, les duos, le récitatif obligé, tout a été applaudi avec transport. ³⁶

Il dresse surtout un parallèle intéressant avec le Chantre de l'Académie royale, assurant que la partition de Sacchini possède toute « l'expression de Gluck, avec bien plus de richesse et de mélodie ». ³⁷ Il note surtout que le compositeur produit sur les interprètes de la Comédie-Italienne, les mêmes effets que le Chevalier sur les interprètes de l'Académie royale : « cette musique a fait », sur M^{lle} Colombe, « le même changement que celle de Gluck avait opéré dans Legros. M^{lle} Colombe qui n'était pas actrice, l'est devenue dans ce rôle ; elle y est applaudie avec enthousiasme ». ³⁸ Belinde fut le grand succès de cette jeune actrice, reçue dans la troupe cette même année. ³⁹ Comme nous le verrons plus loin, la demoiselle joua sans doute un rôle important dans le renouvellement du répertoire de la comédie-Italienne.

Gluck, qui se voit convoquer malgré lui dans le débat, condamne les traductions de Framery opérées sans l'intervention des compositeurs concernés, comme pour mieux souligner son propre travail d'adaptation de ses opéras à la scène française :

M. Framery, comme homme de lettres, pourrait bien faire quelque chose de mieux, que de confondre ainsi le caractère national des Français et des Italiens, et de mettre en usage une musique hermaphrodite, en parodiant des airs qui, quoique soufferts dans l'opéra-comique, ne sont pas convenables pour les grands opéras. ⁴⁰

Quoique cheville ouvrière de force traductions, Framery n'est pas lui-même ardent défenseur de la pratique, et applaudit au contraire l'initiative des Anglais qui, dit-il, ont « depuis

³¹ *Mercure de France*, 28 octobre 1786, p. 173.

³² *Mémoires secrets de Bachamont*, t. 8, p. 171.

³³ J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 1, p. 254. Le même ajoute : « La pièce est mal faite, la fable sans vraisemblance. » (t. 2, p. 174).

³⁴ *Mercure de France*, 28 octobre 1786, p. 173. Le même Framery notait, dans l'avertissement « Au lecteur » du livret : « On se croit des droits légitimes sur l'indulgence du public en faveur de la superbe musique qu'on lui a fait entendre. » (*La Colonie, comédie en deux actes, imitée de l'italien, et parodiée sur la musique du Sig. Sacchini. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens, le 16 août 1775*, Paris, 1775, « Au lecteur », p. 3).

³⁵ *Mémoires secrets de Bachamont*, t. 8, p. 171.

³⁶ J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 174.

³⁷ *Id.*, t. 1, p. 254.

³⁸ *Id.*, t. 1, p. 254.

³⁹ « Le rôle de Belinde, belle, sensible, malheureuse, abandonnée par son amant, demandait une actrice qui sût intéresser par ses charmes, ses talents, par tous les genres de séduction ; l'auteur la rencontra dans M^{lle} Colombe, qui eut à se féliciter aussi d'avoir trouvé un rôle si favorable à ses moyens, si analogue à sa situation ; dès lors (1775) le triomphe de cette actrice fut assuré, et elle marcha de succès en succès. » (*Biographie universelle et portative des contemporains, ou Dictionnaire historique des hommes célèbres de toutes les nations, morts ou vivants...*, Paris, 1826, Supplément, additions et corrections aux notices de la première livraison, p. 1045, notice Colombe-Riggieri).

⁴⁰ *Mercure de France*, novembre 1776, p. 185.

longtemps un opéra-comique et un opéra sérieux vraiment italiens, et représentés en langue italienne », faisant venir « à grand frais pour ce théâtre des compositeurs et des acteurs d'Italie. Cette sorte de colonie italienne, toujours subsistante au milieu de Londres, y conserve et y perpétue le goût italien dans toute sa pureté ». ⁴¹

Devant le succès remporté par *La Colonie*, la Comédie-Italienne poursuit l'expérience avec *Le Duel comique*, opéra-bouffon en deux actes et en prose, mêlé d'ariettes, traduit de l'Italien sur la musique de Paisiello et arrangé par Lefroid de Méreaux. L'œuvre est présentée au public parisien le 16 septembre 1776, et redonnée à Fontainebleau devant la Cour l'année suivante. La réception en est toutefois très mitigée. ⁴² De son côté, la direction de l'Opéra ne perd aucun instant pour suivre la trace de l'institution concurrente. Son choix se porte sur *L'Olimpiade* de Sacchini, acclamé dans toute l'Europe ; le livret de Métastase est encore traduit et adapté par Framery sous le titre de *L'Olympiade, ou le Triomphe de l'amitié*. ⁴³ Même compositeur, même traducteur. Mais la mise en répétition de l'ouvrage révèle un écueil de taille : la vocalité exubérante de la partition – bien éloignée du dépouillement d'*Orphée* et d'*Alceste* de Gluck – met les chanteurs de l'Académie face à leurs limites : « le talent des académiciens et académiciennes de l'Académie royale de musique échoue sur celle de Sacchini dont on répète *L'Olimpiade* », note Grimm, relayé plus prosaïquement par les *Mémoires secrets* :

Cet opéra est rempli de difficultés que nos chanteurs ne peuvent parvenir à rendre. Legros et Rosalie sont au désespoir et pestent, non pas contre leurs gosiers, mais contre l'auteur. *L'Olimpiade*, au surplus, est remplie de morceaux très longs de récitatif mesuré, qui auraient peine à prendre ici. ⁴⁴

Si les textes parlés, substitués aux récitatifs, et l'agilité des chanteurs de la Comédie-Italienne, habitués aux vocalises, avaient fait le succès de *La Colonie*, de longs *recitativo secco* et une vocalité trop brillante allaient faire l'échec de *L'Olimpiade*. ⁴⁵ La partition avait pourtant minutieusement été remaniée : « les ballets et le récitatif sont l'ouvrage d'un musicien français nommé Saint-Amand », ⁴⁶ note La Harpe. Mais le projet avorte, et l'on abandonne la partition à la Comédie-Italienne qui reprend immédiatement l'ouvrage à son profit et, après l'avoir adapté à ses moyens spécifiques (notamment en substituant des dialogues parlés aux récitatifs), le fait représenter avec succès. ⁴⁷ À en croire La Harpe, ce transfert d'un théâtre à un autre est directement lié à la mainmise de Gluck et de ses partisans sur l'Académie royale, et à la crainte qu'ils avaient de voir triompher la musique italienne, qu'elle soit de Sacchini ou de Piccinni :

⁴¹ *Journal de musique*, 1777, n°5, p. 2449.

⁴² *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 9, p. 218 et p. 304. « Les comédiens italiens encouragés par le succès de la *Colonie*, ont essayé encore une parodie italienne, *Le Duel comique*. La pièce est beaucoup plus mauvaise que *La Colonie* ; mais il y a des morceaux charmants dans la musique. » (J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 9).

⁴³ *L'Olympiade, ou le Triomphe de l'amitié, drame héroïque en 3 actes et en vers, mêlé de musique, représenté pour la 1^{re} fois par les comédiens italiens ordinaires du Roi, le 2 octobre 1777*, Paris, 1777.

⁴⁴ *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des cours, des sociétés et de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, Londres, 1787, t. 3, p. 314. La Harpe confirme que « les airs de Sacchini sont charmants, les airs de ballets fort jolis, mais le récitatif est, dit-on, insupportable. » (J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 27, lettre LVIII).

⁴⁵ « Les ballets et le récitatif sont l'ouvrage d'un musicien français nommé Saint-Amand ; on ne sait encore si cet opéra sera joué. Les airs de Sacchini sont charmants, les airs de ballet fort jolis, mais le récitatif est, dit-on, insupportable. » (J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 27).

⁴⁶ J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 27.

⁴⁷ Une partie des airs chantés circula d'ailleurs à l'époque sous forme de partition réduite : *Airs détachés de L'Olympiade, ou Le Triomphe de l'amitié : drame héroïque représenté par les Comédiens italiens au mois d'octobre 1777*, s.l.n.d. [Paris, 1777].

La cabale de Gluck savait bien ce qu'elle faisait en excluant *L'Olimpiade* du théâtre lyrique ; elle sentait bien que ce serait un dangereux objet de comparaison pour la mélopée de Gluck. En même temps, ils n'ont pas été fâchés de laisser exécuter un grand opéra par les Comédiens Italiens, peu accoutumés au genre héroïque, et ayant peu de sujets pour les chœurs. On ne doutait point que *L'Olimpiade* ainsi défigurée, et se trouvant comme en pays étranger, ne tombât tout à plat, et quelle victoire pour eux ! *L'Olimpiade*, un des chefs-d'œuvre de la musique italienne, tombée à Paris, eût été un triste présage pour le *Roland* de Piccini.⁴⁸

C'est sans doute en partie à M^{lle} Colombe, première actrice dans les rôles d'amoureuse, que *L'Olympiade* doit son succès. L'actrice, en effet, trouvait dans ce drame héroïque matière à laisser s'exprimer son talent naturel :

Mademoiselle Colombe, Vénitienne, mais vraisemblablement élevée en France, a débuté depuis peu avec le plus grand succès sur le théâtre de la Comédie-Italienne, dans les rôles de madame Laruette. [...] Son début a été des plus brillants. [...] Elle n'a d'autre défaut que trop de noblesse et trop de beauté pour le caractère des rôles de l'Opéra-Comique ; son port, sa démarche, son maintien, sont ceux d'une reine, d'une princesse, plutôt que ceux d'une Sophie, d'une Rose, d'une Colette. Son regard auguste, noble et tendre, ses grands yeux, les plus beaux du monde, sembleraient plutôt l'appeler à la tragédie. Son jeu est tant soit peu maniéré, mais de cette manière qui plaît encore lors même qu'on la condamne, et que de bons conseils pourront aisément corriger. Elle a une voix charmante et un goût de chant excellent, plein de cette grâce, de cette douceur, de cette facilité qu'on n'a jamais su sentir en France. Aussi le seul reproche que les fins connaisseurs font à mademoiselle Colombe, c'est de ne pas assez prononcer. Que le diable les emporte ! Quand ils ne voient pas des poumons enflés comme des ballons, ils ne pensent pas qu'on ait formé un son.⁴⁹

L'Olympiade obtient donc du succès, trop de succès même : après quelques soirées, la direction de l'Opéra use de son privilège pour interdire la suite des représentations.⁵⁰ La critique et le public sont choqués du procédé, mais l'administration de l'Académie use de son bon droit car il ne s'agit plus d'un *opera buffa* mais d'un *opera seria*, empiétant sur ses prérogatives notamment par l'usage de chœurs.⁵¹

L'impossibilité de monter *L'Olympiade* à l'Académie royale fait temporairement reconsidérer ce que l'on avait cru être une des voies de l'avenir. Pourtant, la « mission » que s'étaient donnée les adeptes de la musique italienne fut, sur un plus long terme, doublement remplie : d'une

⁴⁸ J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 174.

⁴⁹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, nouvelle édition, Paris, 1830, t. 8, p. 81. Le *Mercur* loue « une figure intéressante et noble ; une taille aussi belle et aussi noble que sa figure ; une voix juste, sensible, brillante, flexible et légère ; un goût de chant un peu italien. » (*Mercur de France*, octobre 1772, p. 159).

⁵⁰ « *L'Olympiade* de Sacchini, mise au théâtre Italien par Framery, n'a eu que deux représentations ; l'Opéra en a arrêté le succès, en la réclamant, quoiqu'il eût consenti qu'on donnât cette pièce à la Comédie-Italienne. » (Charles-Simon FAVART, *Mémoires et Correspondance littéraires dramatiques et anecdotiques édités par Slatkine Reprints*, Genève, 1970. Réimpression de l'édition de Paris, 1808, t. 3, p. 240).

⁵¹ « Après quatre représentations où tout Paris était accouru, ordre aux Italiens de ne plus jouer *L'Olimpiade*, par respect pour le privilège exclusif de l'opéra, qui seul a le droit de jouer des *pièces à grands chœurs*. Cependant l'opéra avait répété *L'Olimpiade*, et n'ignorait pas qu'il y avait de *grands chœurs*. Il ne s'était point servi de son privilège pour empêcher que les Italiens ne la jouassent ; il n'a voulu s'en souvenir qu'après trois ou quatre représentations. C'est alors qu'il a dit au public : « Nous voulions bien laisser jouer *L'Olimpiade*, mais à condition qu'elle tomberait : puisqu'elle a réussi, c'est à vous que nous nous en prenons. Nous vous défendons d'avoir du plaisir ailleurs qu'à l'opéra ; et pour vous punir d'avoir applaudi *L'Olimpiade*, vous ne la verrez plus. » Telle est la manière de raisonner, autorisée par les grands privilèges de l'académie royale de musique, et il est dit que la musique sera toujours parmi nous une affaire de gouvernement. Il semblerait que ce ne dût être qu'une affaire de plaisir, comme partout ailleurs ; mais il faut absolument que les Français se donnent ce petit ridicule de plus aux yeux de l'Europe, pour complaire à la respectable académie royale de musique. On peut bien se douter de l'effet qu'a produit cette défense dans le public ; mais qu'est-ce que le public ici ? C'est assurément de tous les particuliers celui qui a le moins de crédit. » (J.-Fr. de LA HARPE, *Correspondance littéraire...*, t. 2, p. 174).

part avec l'invitation à Paris de célébrités telles que Piccinni et Sacchini, puis Salieri et Cherubini ; d'autre part avec la programmation d'une véritable « saison italienne » à l'Académie royale, dès 1778, durant la direction de Devismes.⁵² Ce directeur, un « manager » clairvoyant si l'on en juge par sa politique,⁵³ sentit tout l'intérêt du répertoire italien, traduit ou en langue originale. Au point d'en réglementer précisément le périmètre. C'est ce dont témoigne le nouveau bail de la Comédie-Italienne, redéfini en 1778-1779 lorsque Devismes accède à la gouvernance de l'Académie royale. Il interdit rigoureusement à la Comédie-Italienne de faire représenter ce répertoire, le réservant – à discrétion – à l'Académie :

Étant convenu que par ces mots, *Parodie d'Opéra*, on entend simplement des parodies d'opéras français, et non des parodies d'opéras italiens, ou autres improprement qualifiés de parodies et qui ne sont, à proprement parler, que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langues étrangères, à quoi lesdits Comédiens Italiens renoncent expressément, promettant non seulement de ne jamais jouer de pareilles parodies [...], mais aussi de ne faire à l'avenir aucun usage de musique italienne ou autre parodiée et accommodée sur des paroles françaises.⁵⁴

Cette interdiction ne s'appliqua cependant qu'à la Comédie-Italienne, sous tutelle de l'Académie royale. Le Théâtre de M^{lle} Montansier, à Versailles puis, après 1788, le Théâtre de Monsieur à Paris, eurent de fait régulièrement recours aux partitions italiennes traduites.⁵⁵ Des *Réflexions sur quelques objets particuliers aux Théâtres Français et Italiens* parus dans le *Mercur* reviendront, quelques années plus tard sur l'application et les conséquences de ladite clause :

Lorsque l'Académie royale de musique imposa cette privation rigoureuse aux Comédiens Italiens, elle avait un prétexte ; c'était d'employer elle-même cette musique, et de rendre au public sur son théâtre ce qu'elle lui ôtait au Théâtre Italien. Mais l'a-t-elle fait ? Mais peut-elle le faire ?⁵⁶

Aussitôt le nouveau bail signé, les représentations à la Comédie-Italienne de *L'Inconnue persécutée*, traduction par Moline de *L'incognita perseguitata* de Petrosellini et Anfossi, sont interdites.⁵⁷ L'œuvre avait pourtant été créée en 1776 à Fontainebleau durant les spectacles de la Cour par les acteurs de ce théâtre⁵⁸ ; elle figure dès 1777 dans la liste du répertoire de

⁵² Castil-Blaze souligne lui aussi, plus largement, le plein succès de cette pratique : « Il n'y a pas de doute que ces traductions n'aient contribué beaucoup à l'épuration du goût et à préparer cette belle époque où Grétry et Dalayrac au faite de leur gloire voyaient débiter Méhul, Niccolo, MM. Cherubini, Berton, Boieldieu, Catel, par des chefs-d'œuvre. On s'était déjà dégoûté des fredons. La nouvelle école se forma un style mixte où l'on admira la vigueur allemande et la grâce italienne. » (CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra...*, p. 145).

⁵³ Voir à ce sujet Benoît DRATWICKI, « L'Académie royale de musique en 1778 » dans Alexandre et Benoît DRATWICKI (éd.), *Mozart : 1778, le voyage à Paris*, Versailles, 2006, p. 47-58.

⁵⁴ *Arrêt du Conseil d'État du roi, approuvant du bail ou concession du privilège de l'Opéra-Comique, faite par la Ville aux Comédiens dits Italiens, pour trente années à commencer le 1^{er} janvier 1780*, Paris, 1779, p. 5. La Comédie-Italienne conservait toutefois le droit d'exploiter les anciennes œuvres parodiées déjà créées sur son théâtre, et de commander à des compositeurs étrangers de la musique pour des comédies mêlées d'ariettes en français.

⁵⁵ Voir à ce sujet Andrea FABIANO, *I « buffoni » alla conquista di Parigi, Storia dell'opera italiana in Francia tra « Ancien Régime » e Rivoluzione (1752-1815)*, Thèse de musicologie, Turin, 1998.

⁵⁶ *Mercur de France*, 3 mars 1787, p. 43.

⁵⁷ Voir à ce sujet Solweig SERRE, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime » dans *Entreprises et Histoire*, n°53, 2008, p. 80-90. « La veille du jour où MM. Les Comédiens Italiens devaient la jouer à Paris, elle fut suspendue par ordre supérieur. MM. Les Comédiens Italiens, en renouvelant leur bail avec l'Opéra, n'ayant plus la permission de se servir dans leurs pièces de la musique italienne, annulèrent la comédie de *L'Inconnue persécutée*, qu'ils avaient cependant reçue et jouée à la Cour. » (*L'Inconnue persécutée, comédie, en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes ; par M. Moline. Représentée devant Leurs Majestés, par les Comédiens [sic] Italiens ordinaires du roi, le 12 novembre 1776. La musique est de M. Anfossi*, Paris, 1781, « Avertissement », p. 3).

⁵⁸ *L'Inconnue persécutée, comédie en 2 actes et en prose mêlée d'ariettes imitées de l'italien, sur la musique du sieur Anfossi, par M. Moline, représentée devant Sa Majesté, à Fontainebleau, le 25 octobre 1776*, Paris, 1776.

l'institution.⁵⁹ Mais, en 1779, elle ne peut plus appartenir à leur répertoire.⁶⁰ *L'Inconnue persécutée* reparait donc, quelques mois plus tard... dans la liste des ouvrages soumis au Comité de lecture de l'Opéra. Le ministre Amelot, qui avait repris la main sur l'Opéra après le départ de Devismes, voulait tenter de nouvelles expériences. Il était en effet persuadé que, mis entre de bonnes mains, le principe de la parodie pouvait réussir. Il était d'autant plus attentif à ce sujet qu'il espérait que le répertoire italien ainsi adapté pourrait mettre en valeur certains chanteurs de la troupe de l'Académie dont la voix, particulièrement adaptée au genre, se révélait plus difficile à employer pour les grandes tragédies autrement que dans les rôles de coryphées, de bergères et de nymphes. C'était notamment le cas des demoiselles Buret,⁶¹ elles-mêmes très demandeuses de monter en grade et de trouver un arrangement qui leur permettrait de passer aux grands appointements. Selon le ministre, leur demande n'était pas illégitime et « pourrait se faire, vu le genre d'opéra parodié de l'italien que je désirerai qui fut introduit sur le théâtre de l'Opéra pour la satisfaction du public ; qu'alors ces demoiselles [deviendraient] très nécessaires et qu'elles [dédommageraient] très amplement de la dépense qu'elles occasionneraient ».⁶²

L'Inconnue persécutée, arrangée cette fois par Durosoy pour le livret et Rochefort pour la musique,⁶³ est présentée au Comité en décembre 1780 et agréée aussitôt. On ne donne toutefois l'œuvre qu'à l'été 1781,⁶⁴ mais dans des conditions très défavorables. Suite à l'incendie de l'Opéra, la troupe avait en effet déménagé dans l'hôtel des Menus-Plaisirs, rue Bergère, avec l'espoir d'y donner quelques représentations de fortune sur le petit théâtre qui servait ordinairement aux répétitions. Le 21 septembre, *L'Inconnue persécutée* y est jouée sans aucun succès, la musique des récitatifs étant « médiocrement faite » et celle des ballets « sans genre », aux dires d'Amelot lui-même.⁶⁵ Le chroniqueur du *Mercure de France* pointe pourtant du doigt « le zèle et l'adresse des maîtres du théâtre et des compositeurs de ballets : ils ont senti qu'un petit cadre ne pouvait comporter qu'un certain nombre de personnages, et que la

⁵⁹ « *Inconnue persécutée*, (l') Opéra-comique, en 2 actes, mêlée [sic] d'ariettes, par M. Moline, musique de M. Anfossi [sic]. 1776. » (*Les Spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres...*, 26^e partie. Pour l'Année 1777, Paris, [1777], « Catalogue alphabétique des pièces qui ont été jouées, et dont la plupart se jouent encore sur le Théâtre de la Comédie-Italienne », p. 140). L'œuvre est encore mentionnée dans la même rubrique en 1778 et 1779.

⁶⁰ Voir à ce sujet la généalogie de l'œuvre dans l'article consacré à Pierre-Louis Moline par Alphonse MAHUL, *Annuaire nécrologique, ou Supplément annuel et continuation...*, Année 1822, Paris, 1823, p. 157.

⁶¹ Voir Lettre d'Amelot à Papillon de La Ferté, « À Versailles le 24 novembre 1780 », F-Pan/ O¹ 615 n°83.

⁶² Lettre d'Amelot à Papillon de La Ferté, « À Versailles le 23 février 1781 », F-Pan/ O¹ 615 n°113.

⁶³ Il est difficile de savoir quelle part eut Moline dans ce nouvel aménagement. Par la suite, son nom fut toutefois régulièrement associé à celui des deux autres poètes. Au milieu de toutes ces variations, voici ce qui paraît rester constant. En 1776, les Comédiens Italiens jouèrent à Fontainebleau, devant le roi, *L'Inconnue persécutée* de Moline, comédie en deux actes, en prose, mêlée d'ariettes, parodiée sur la musique d'Anfossi ; et Moline saisit cette occasion de la faire porter au catalogue de Duchesne, comme pour familiariser le théâtre Italien avec l'idée qu'elle faisait partie de son répertoire et la faire jouer plus facilement. Après six années d'attente, le poème de l'Opéra fut représenté, et Moline saisit cette occasion pour remettre sa pièce en trois actes et en vers, et il la fit imprimer sous cette forme, en 1782, in-8°. Quant à la mention du nom de Moline au répertoire de l'Opéra, il se pourrait que par quelque arrangement dont on a vu plusieurs exemples, de Rosoy ait permis que le nom de Moline fut placé à côté du sien, après le titre de son *Inconnue persécutée* mais, en 1792, de Rosoy ayant péri sur l'échafaud, son nom disparut aussi des affiches et des almanachs, et il ne resta plus que celui de Moline et du musicien. » (Alphonse MAHUL, *Annuaire nécrologique, ou complément annuel et continuation de toutes les biographies, ou dictionnaire historique...*, Paris, 1823, Année 1822, p. 159, notice « Moline »).

⁶⁴ *L'Inconnue persécutée, comédie opéra en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique sur le théâtre des Menus plaisirs du roi, le vendredi 21 septembre 1781*, Paris, 1781.

⁶⁵ Lettre d'Amelot à Papillon de La Ferté, « Le 16 décembre 1781 », F-Pan/ O¹ 615 n°203. Après sa création en 1781, l'ouvrage eut encore deux représentations comme l'indique la page de titre de la partition éditée : *L'Inconnue persécutée, comédie opéra en trois actes... représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le vendredi 21 sept. 1781 et remise au théâtre le dimanche 12 mai 1782 et le dimanche 14 déc. 1783*, Paris, [1784].

multiplicité des figures nuirait à l'effet des tableaux ; ils ont mis infiniment de goût dans le choix des sujets qu'ils ont admis. »⁶⁶ Aux dires du ministre, la qualité générale des spectacles était en cause, plus que le cas spécifique de cet ouvrage.⁶⁷ Moline, piqué au vif de l'interdiction qui avait frappé sa propre traduction, fait réimprimer en 1781 le livret de « son » *Inconnue persécutée* avec un « Avertissement » où il se plaint surtout que son travail ait été pillé pour servir de base à la nouvelle traduction faite pour l'Académie royale.⁶⁸

Encore une fois, la tentative de donner un ouvrage parodié s'avéra un échec, le contexte étant cette fois peu favorable. *La Jeune Persane*, musique de Sacchini, paroles françaises de Moline, proposée par Dauvergne pour le même théâtre, est aussitôt oubliée.⁶⁹ Le chroniqueur de l'*Almanach musical* ne peut que conclure :

Les tentatives que nos poètes et nos compositeurs de musique ont faites pour ajuster à notre théâtre les opéras italiens, n'[ont] eu aucun succès.⁷⁰

En 1783-84, un nouveau projet voit pourtant le jour, encore plus ambitieux. Il s'agit cette fois de transporter *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais sur la scène de l'Académie royale via sa mise en musique par Paisiello. Les *Mémoires secrets* nous renseigne sur cet épisode qui voit Framery et Moline une nouvelle fois opposés :

M. Paisiello a mis en effet en musique à [Saint-]Petersbourg cette comédie traduite en italien. La partition en parvint en France l'année dernière, et M. Framery fut chargé d'en parodier les morceaux de musique pour les unir au dialogue de M. de Beaumarchais. L'ouvrage fut fini au mois d'août ; mais ne fut pas exécuté à Fontainebleau suivant sa destination. Quelque temps après M. Moline traduisit cette même pièce en vers lyrique avec du récitatif ; il destinait son ouvrage au grand opéra où il n'a pas été joué non plus.⁷¹

Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile est un *dramma giocoso* en deux actes et quatre parties que Paisiello avait fait créé à Saint-Petersbourg le 26 septembre 1782. L'œuvre avait immédiatement connu un succès européen, qui ne se démentira pas pendant plus de quarante ans. Le compositeur avait choisi un livret de Giuseppe Petrosellini, librement traduit et adapté à partir de la pièce célèbre de Beaumarchais. C'est ce texte que Framery puis Moline s'emploient successivement à retraduire. Si la version de Framery n'est pas jouée à Fontainebleau durant le voyage de septembre 1784, elle l'avait été plus discrètement « à

⁶⁶ *Mercur de France*, samedi 1^{er} septembre 1781, p. 88.

⁶⁷ « Le public se plaint, et avec fondement, du peu d'ouvrages qui ont été donné aux Menus, et du peu de soin avec lequel ils ont été mis. » (Lettre d'Amelot à Papillon de La Ferté, « À Versailles, le 28 octobre 1781 », F-Pan/O¹ 615 n°187).

⁶⁸ *L'Inconnue persécutée, comédie, en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes ; par M. Moline. Représentée devant Leurs Majestés, par les Comédiens [sic] Italiens ordinaires du roi, le 12 novembre 1776. La musique est de M. Anfossi*, Paris, 1781, « Avertissement », p. 3.

⁶⁹ L'ouvrage est mentionné dans la *Liste des opéras en un, deux et trois actes que l'on pourrait donner sur un petit théâtre dressée par Dauvergne* (F-Pan/ O¹ 621 n°136). Dans une *Liste des opéras nouveaux que l'on peut donner successivement dans la salle provisoire à commencer du jour qu'on y jouera* (F-Pan/ O¹ 621 n°134), le directeur indique qu'« on aurait pour le carnaval *La Jeune Persane*, comédie en 3 actes parodiée sur de la musique de Sacchini ». Déjà en décembre 1780, le ministre Amelot transmettait à Papillon de La Ferté « un mémoire [...] remis par le sieur Moline au sujet de *La Jeune Persane* » en le chargeant de débattre avec le Comité de lecture des suites à donner à cet ouvrage. (Lettre d'Amelot à Papillon de La Ferté, « À Versailles, le 21 décembre 1780 », F-Pan/O¹ 615 n°100). L'œuvre est décrite comme une « comédie-ballet en 3 actes, musique de Sacchini, reçue et non représentée ». (Nicolas-Toussaint des ESSARTS, *Les Siècles littéraires de la France, ou nouveau dictionnaire historique, critique et bibliographique de tous les écrivains français, morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1801, IV, p. 400 : Article « Moline, Pierre-Louis »).

⁷⁰ *Almanach musical, pour l'année mil-sept-cent-quatre-vingt-deux*, VII, 1782, p. 165.

⁷¹ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 26, p. 234.

Trianon sur le Théâtre de la Reine, le 14 septembre », puis, devant toute la Cour, « à Versailles le 28 octobre 1784 », ⁷² comme l'indique la page de titre de la partition gravée. Dans sa dédicace à la reine, Framery indique avoir travaillé « uniquement pour Elle, puisque cet ouvrage ne pouvait être destiné à aucun théâtre », faisant référence à l'interdiction que la Comédie-Française n'aurait pas manqué de brandir si la Comédie-Italienne ou l'Opéra avaient envisagé de monter l'œuvre, qui appartenait au répertoire des Français. D'autant que Framery propose une version « en opéra-comique », où les numéros musicaux de Paisiello parodiés en Français alternent avec des extraits de la pièce de Beaumarchais. ⁷³ Son travail est d'autant plus aisé que le livret de Petrosellini épouse exactement la forme de son modèle théâtral, d'une manière d'ailleurs tout à fait unique pour l'époque.

Dans la foulée, Moline entame un projet sensiblement différent, puisqu'il envisage de faire jouer l'œuvre à l'Académie royale de musique, dans une version intégralement en musique. Le travail est même très avancé, puisque les *Mémoires secrets* indiquent à la fin d'octobre 1784 que « M. Weneck [Wenck] » en a « déjà fait copier les rôles et les parties pour l'Opéra de Paris, en sorte que le théâtre lyrique semble aussi avoir des prétentions à l'ouvrage, et vouloir le jouer à l'exclusion du Théâtre italien ». ⁷⁴ Si le projet de Moline n'aboutit pas, il s'en consola du moins en faisant graver la partition. ⁷⁵ Celle-ci témoigne du travail de traduction autant que d'adaptation et même de composition des récitatifs, qui mêle une partie de ceux de Paisiello, traduits, avec des passages remaniés et plus directement tirés de l'original.

Beaumarchais avait soutenu l'idée que son *Barbier de Séville* soit représenté sur une scène musicale. Les *Mémoires secrets* rapportent ainsi que

Le sieur de Beaumarchais, désespéré que son *Barbier de Séville*, mis en musique par le fameux Paisiello, n'eut pas été mieux accueilli à la Cour, et n'ait pu, depuis six mois, être joué, soit à l'Opéra, soit à la Comédie-Italienne, comme il l'aurait désiré, propose aujourd'hui la tournure de le faire exécuter sur le théâtre des Menus, et d'en abandonner le profit pour un don de bienfaisance. Quelle générosité ! Quelle belle âme ! Le moyen de lui résister ! ⁷⁶

Ce *Barbier de Séville* représente sans doute un cas unique de remaniement et de transfert potentiel d'une œuvre de répertoire entre les trois grandes institutions théâtrales de l'époque. C'est en 1789 seulement que la version italienne originale sera créée devant le public parisien, dans une quatrième institution, le Théâtre de Monsieur, ⁷⁷ avant de connaître une longue suite de triomphes.

Malgré ce nouvel échec, l'Académie royale ne renonce pas au procédé et se hasarde encore à envisager une nouvelle parodie, *Le Roi Théodore à Venise*, drame héroï-comique de Paisiello, un

⁷² *Le Barbier de Séville, opéra-comique en quatre actes, mis en musique sur la traduction italienne par le célèbre S.gr Paisiello et remis en Français d'après la pièce de M.r de Beaumarchais et parodié sous la musique, par M.r Framery, Surintendant de la Musique de Monseigneur Comte d'Artois... Dédié à la reine*, Paris, [1785].

⁷³ Dans un « Avertissement », il détaille exactement la manière d'opérer : « On n'a pas cru, quoiqu'on y fut autorisé par l'usage, devoir faire graver la pièce qui appartient à M. de Beaumarchais ; on se contente d'indiquer ce qui précède et suit chaque morceau de musique. [etc.] ».

⁷⁴ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 26, p. 234. Le compositeur dont il est fait mention est sans doute August Heinrich Wenck (ca 1750-1814) qui publia notamment une transcription de l'ouverture du *Barbier de Séville* (*Ouverture du Barbier de Séville, suivie d'un air de ballet du même opéra, arrangées pour le clavecin ou pianoforte, avec accompagnement de violon (ad libitum) par A. H. Wenck*, Paris, [1785]).

⁷⁵ *Le Barbier de Séville, comédie lirique en IV Actes, dédiée à Catherine II, impératrice de toutes les Russies, etc. Musique de M.r Paisiello. Traduite de l'Italien par M.r Moline. Les récitatifs sont de la composition de M.r Wenck*, Paris, [ca 1786].

⁷⁶ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 28, p. 91.

⁷⁷ *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile, dramma giocoso in quattro atti, da rappresentarsi nel Teatro di Monsieur...*, Paris, 1790.

ouvrage très en vogue dès sa création. Représenté pour la première fois en août 1784 à Vienne, *Il Re Teodoro in Venezia* avait immédiatement conquis toute l'Europe. Cette fois, le projet aboutit. Avant d'être représenté à Paris à compter du 11 septembre 1787, *Le Roi Théodore à Venise* est joué, à Fontainebleau d'abord le 28 octobre 1786, puis à Versailles sur le Théâtre ordinaire, le 18 novembre 1786. À cette date, ces représentations n'ont rien d'un hasard, mais couronnent au contraire des avancées sensibles en matière de transfert culturel. Après le départ de la troupe de Bouffons invités à Paris par Devismes en 1778-1780, la Comédie-Italienne multiplie les représentations d'*opera buffa* traduits, mais toujours sans pouvoir toucher – par statut – au genre *seria* ou *semi-seria*. À la Cour, M^{lle} Montansier, dont la faveur auprès de la reine augmente sans cesse, fait représenter à la même époque de nombreux ouvrages italiens légers (en langue française ou en langue originale). Après avoir beaucoup œuvré à la représentation du *Roi Théodore à Venise* de Paisiello devant la famille royale, elle fait plus : durant l'été 1787, elle invite à la Cour la troupe italienne du Haymarket de Londres, qui interprète notamment des œuvres de Cimarosa (en Italien) à Versailles et à Saint-Cloud. De cette émulation naît l'idée du Théâtre de Monsieur, entièrement dédié aux œuvres italiennes dans leur langue d'origine. Il ouvrira ses portes en janvier 1789.⁷⁸

À l'Académie royale de musique, les traductions d'œuvres italiennes tout comme la saison « en langue originale » imaginée par Devismes concourent à la création d'un nouveau genre, la comédie lyrique, qui trouve son champion en la personne de Grétry.⁷⁹ L'esprit comme la forme – aux ballets et aux chœurs près – répond en tout point à l'esthétique du *buffa* et surtout du *semi-seria* italien. Pourtant, après avoir applaudi *L'Embaras des Richesses* (1782), *Colinette à la Cour* (1782), *La Caravane du Caire* (1784) ou *Panurge dans l'Île des Lanternes* (1785), le public parisien attend toujours d'entendre les grandes œuvres du répertoire italien dont il est privé. Les *Réflexions sur quelques objets particuliers aux Théâtres Français et Italiens* parus dans le *Mercur* soulignent le ridicule de la situation :

On a couru en foule à Fontainebleau, à Versailles, pour entendre la délicieuse musique du *Roi Théodore*, et la capitale n'en peut jouir ! On en permettra l'exécution à de mauvais bateleurs à vingt pas au-delà des barrières ; mais les productions divines des Paisiello, des Sarti, des Anfossi, des Cimarosa seront arrêtées aux murs de Paris comme de la contrebande.⁸⁰

La situation se débloqua bientôt en faveur du *Roi Théodore* :

Les amateurs ont tellement crié contre le statut ridicule qui empêchait la capitale de jouir d'une production jouée, admirée et courue depuis près d'un an aux portes de Paris, qu'on y déroge enfin.⁸¹

Ainsi reparaît *Le Roi Théodore* qui, après avoir triomphé à la Cour, aurait dû triompher à Paris. Le succès n'est cependant pas au rendez-vous. Pour cause, les nombreux remaniements que l'on apporte à l'œuvre de Paisiello. Comme les deux *Inconnue persécutée*, comme les deux *Barbier de Séville*, deux versions françaises du *Roi Théodore à Venise* se font concurrence. Traduite et aménagée pour les représentations versaillaises,⁸² la partition l'est en effet une seconde fois

⁷⁸ Voir à ce sujet Mélanie TRAVERSIER, « Musique virile et airs futiles. Génie national et genre musical au miroir de la rivalité entre deux capitales lyriques, Paris et Naples v. 1750-v. 1815 », dans Olivier FORLIN (éd.), *Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, 206, pp. 219-250.

⁷⁹ Voir Benoît DRATWICKI, « Grétry au cœur des modernités... ».

⁸⁰ *Mercur de France*, 3 mars 1787, p. 42.

⁸¹ *Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 35, p. 290.

⁸² *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en 3 actes, mêlé d'ariettes, livret de du Buisson, musique de Paisiello*, Versailles, 1787.

pour la capitale.⁸³ C'est Dubuisson qui s'était chargé de l'adaptation du poème pour Versailles ; on lui préfère Moline à Paris. À en croire la critique, cette seconde version est nettement supérieure d'un point de vue littéraire et théâtral. Un commentateur note ainsi, lors d'une exécution de l'ouvrage à Bruxelles en 1809 :

Pour en revenir au *Roi Théodore*, que l'on vient de représenter, je ne peux en effet, sans mériter de justes reproches, me taire sur la traduction que l'on a choisie [...]. Il existe plusieurs traductions du *Roi Théodore* ; deux particulièrement sont connues, l'une (celle de M. Dubuisson) par sa platitude, sa mauvaise prose et le peu d'intérêt qu'elle inspire ; l'autre (celle de M. Moline) par son élégance et sa versification facile.⁸⁴

Dubuisson est piqué, lui qui entend se spécialiser dans cette pratique ; la confrontation avec Moline est rude quoique d'abord incertaine.⁸⁵ Témoignage de ce duel, les deux éditions presque simultanées de la partition.⁸⁶ La version de Dubuisson est dédiée à la reine par M^{lle} Montansier ; on y lit que le succès des représentations à la Cour « encourage [le] traducteur à de nouveaux essais dans ce genre ». Moline, de son côté, utilise sa dédicace au baron de Bagge pour expliquer sa démarche :

Monsieur,
Vous avez eu la bonté de me procurer la partition de l'opéra du *Roi Théodore à Venise* de Paisiello et je l'ai traduit dans le style de nos drames lyriques modernes. Je me suis seulement permis d'y élaguer quelques scènes dont les longueurs ralentissaient l'action dramatique et j'ai tâché de donner un peu plus de noblesse aux caractères des personnages en imitant l'original sans dénaturer l'effet de la musique du célèbre compositeur.

La version de Moline est sans doute antérieure au projet de l'Académie royale. Le parodiste indique ainsi dans la préface du livret avoir « jugé à propos de mettre le dialogue en vers libres, à l'imitation de nos poèmes lyriques modernes, pour rendre cet ouvrage *susceptible d'être représenté sur le théâtre de l'Académie royale de musique*, à côté des chefs-d'œuvre dont elle est en possession. Si mon espoir était déçu à cet égard, les directeurs des spectacles de province pourraient toujours le faire jouer à l'instar des opéras-comiques qui sont déclamés et chantés, s'ils jugent toutefois que j'ai bien rempli mon objet ».⁸⁷ En outre, sa version de la partition gravée est finalisée bien avant les représentations : le *Mercur* du 12 mai 1787 en annonce la publication, alors que les répétitions n'ont même pas commencé.

L'adaptation aux contingences de l'Académie royale nécessite de refondre partiellement l'ouvrage, notamment en y ajoutant des récitatifs chantés. C'est le chanteur Chardin qui en est chargé par l'administration.⁸⁸ Suit un travail de copie particulièrement besogneux qui

⁸³ *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en 2 actes (par l'abbé G.-B. Casti), traduit de l'italien en vers libres, par M. Moline*, Paris, 1787.

⁸⁴ *L'Esprit des journaux français et étrangers, par une société de gens de lettres*, Bruxelles, janvier 1810, premier trimestre, I, p. 294.

⁸⁵ « L'on ne sait si l'on préférera les paroles imitées de l'italien par M. Dubuisson, ou la traduction de M. Moline, en trois actes et en vers. » (*Mémoires secrets de Bachaumont*, t. 35, p. 290).

⁸⁶ *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en trois actes. Représenté devant leurs Majestés à Fontainebleau le 28 octobre et à Versailles le 18 novembre 1786... Paroles imitées de l'italien par M. Dubuisson*, Paris : Huguette/Le Duc/Lawalle – Versailles : Lecoutre, [1787]. *Le Roi Theodora A Venise. Opéra Heroï-Comique en Deux Actes et en Vers Libres de G Paeisiello [sic]. Traduit de l'italien par M. Moline*, Paris, [1787].

⁸⁷ *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en deux actes, traduit de l'italien en vers libres, par M. Moline, la musique est de M. G. Paisiello, dédié à M. le baron de Bagge, Chambellan de S. M. le roi de Prusse*, Paris, 1787, « Avertissement du traducteur », p. vj. (nous soulignons).

⁸⁸ « Il me paraît que parce que le sieur Chardini [*sic*] s'est chargé de l'arrangement de cet opéra dont il a fait la plus grande partie du récitatif, cela a excité l'envie d'un homme qui n'est pas à beaucoup près capable d'en faire autant. Comme cet homme ne peut pas s'en prendre à la musique, il se moque du poème croyant par ce moyen

retarde le début des répétitions.⁸⁹ Celles-ci occasionnent à leur tour des complications infinies à la direction : dès les premières lectures la partition s'avère beaucoup trop longue⁹⁰ et véritablement « diabolique à apprendre, surtout les morceaux d'ensemble ». ⁹¹ Enfin, la politique s'en mêle : le 15 août 1787, le Parlement de Paris est exilé à Troyes pour avoir protesté contre l'enregistrement d'un nouvel impôt. On voit immédiatement dans le livret du *Roi Théodore* des vers qui « pourrai[en]t, peut-être, faire naître des idées malignes dans le parterre à la première représentation. »⁹² D'autres remaniements font encore traîner les choses,⁹³ la première n'ayant finalement lieu que le 11 septembre. Si l'ouvrage est « applaudi avec transports dans plusieurs endroits », on « ri[t] des paroles dans plusieurs autres ». ⁹⁴ L'administration reconnaît qu'il est impossible de « se dissimuler qu'elles ne soient très mauvaises comme le disent les *Petites affiches* et le *Journal* d'aujourd'hui. Cependant, messieurs les amateurs de la musique italienne et beaucoup d'autres sont convenus que ce poème n'était qu'un prétexte et un mauvais canevas sur lesquels on a appliqué de la musique qui, quoique monotone, a des beautés distinguées dans la plus grande quantité des morceaux. »⁹⁵ La suite

nuire à l'ouvrage. Mais attendu la réputation méritée de la musique de cet opéra, il faut espérer que cette méchanceté n'y fera point de tort. » (Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, « À Paris, ce 22 juillet 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°276). Louis-Armand Chardin (1755-1793) était entré à l'Opéra en 1780 comme basse-taille. Il est régulièrement mentionné sous le nom de Chardini ou Chardiny. La partition de production, incluant ces récitatifs, est conservée sous la cote F-PO/ A 322 (I-II).

⁸⁹ « On force tant que l'on peut la copie des rôles de *Théodore* pour qu'ils puissent être distribués vendredi ou samedi prochain et répétés dans la fin de la semaine prochaine. » (*Id.*, « À Paris, ce mardi 26 juin 1787 à 11 heures du matin », F-Pan/ O¹ 619 n°261). « Il s'agit donc actuellement de faire tout ce qui sera possible pour atteindre la mise de *Théodore* dont je ne puis commencer les répétitions que le lundi ci à cause de l'immensité de copies que comportent les rôles dans chacun desquels il y a deux finales qui ont 25 à 30 pages de musique ; cependant je ferai l'impossible pour accélérer la mise de cet opéra. » (*Id.*, « À Paris, ce 30 juin 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°262). « Je ne puis commencer à répéter [*Le Roi Théodore*] que samedi prochain à cause de la copie des rôles dont les trois premiers comportent plus de trois cents pages et qui n'ont pu être donnés qu'hier aux premiers acteurs ; les doubles le seront demain au soir. » (*Id.*, « À Paris, ce 9 juillet 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°271).

⁹⁰ « Nous avons répété hier les deux premiers actes de *Théodore* comme nous avons pu ; il y a beaucoup de coupures à faire qui le seront demain matin pour la répétition du soir. » (*Id.*, « À Paris, ce 22 juillet 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°276). Dauvergne insista pour que l'on y fit des retranchements considérables, « sans quoi l'opéra de *Théodore* durerait quatre heures, et nous ressemblerions à l'ancienne tragédie des Jésuites ». (*Id.*, « À Paris, ce mardi 28 août à 6 heures du soir », F-Pan/ O¹ 619 n°291).

⁹¹ *Id.*, « À Paris, ce 11 août 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°284.

⁹² Et Dauvergne d'ajouter : « C'est peut-être une crainte mal fondée, mais je pense qu'il serait plus prudent d'éviter de donner occasions aux méchants de faire des applications, car il pourrait arriver que les malintentionnés profitassent de la circonstance pour troubler le spectacle par des applaudissements effrénés si on laissait subsister les 15 vers que j'ai l'honneur de vous proposer de retrancher. Vous pourriez me dire que cela a eu lieu dans cet opéra lorsqu'on l'a joué à Versailles ; mais je crois que dans ce moment on ne peut guère comparer le parterre de Versailles avec celui de Paris. » (*Id.*, « À Paris, ce 16 août 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°287). Dauvergne fait référence à l'événement suivant : « On jouait sur le théâtre de la ville à Versailles un opéra-comique de Paisiello intitulé *Théodore*, dans lequel un roi se plaint que les finances de son royaume sont en mauvais ordre ; un plaisant du parterre cria qu'il fallait assembler les *Notables*. La reine était présente, et rit beaucoup de cette hardiesse. On voulait arrêter le donneur de conseil ; elle l'empêcha. » ([Guillaume IMBERT DE BORDEAUX], *La Chronique scandaleuse...*, IV, p. 3).

⁹³ « Je suis bien fâché de vous annoncer que *Théodore* ne pourra être donné pour la première fois que le dimanche 9 du mois prochain. En voici les raisons : la première a été les changements infinis qu'il a fallu faire dans cet ouvrage relativement aux circonstances ; la 2^e, la difficulté d'apprendre les morceaux d'ensemble qui sont on ne peut pas plus vétilleux ; la 3^e, que sur les bruits qui ont couru dans le public que l'on n'oserait pas donner cet opéra dans ce moment-ci ; ils ne se sont peut-être pas pressés d'apprendre leurs rôles aussi promptement qu'ils l'eussent fait dans un autre temps. Enfin, il faut espérer que ces messieurs feront l'impossible pour réparer le temps perdu. » (Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, « À Paris, ce 30 août 1787 à 7 heures du matin », F-Pan/ O¹ 619 n°292).

⁹⁴ *Id.*, « À Paris, ce 12 septembre 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°301.

⁹⁵ *Id.* Grimm concluait de même : « Le succès du *Roi Théodore*, sur le théâtre de l'Opéra, n'a pas répondu à celui que l'on attendait et qu'il avait obtenu sur tant d'autres théâtres, et dernièrement sur celui de Versailles. On ne

des représentations enthousiasme si peu le public qu'au début du mois de décembre, Dauvergne confirme à Papillon de La Ferté « qu'il ne faut plus donner *Théodore* ». ⁹⁶ Par ses choix, Moline avait peut-être trop dénaturé l'ouvrage et causé son infortune à Paris :

On peut reprocher à M. Moline d'avoir rendu tous les défauts du poème plus sensibles par la manière dont il a cherché à en élever le ton et le genre ; il a donné, pour ainsi dire, un caractère de dignité aux rôles de Théodore et d'Achmet, et l'expression grave des paroles qu'il met dans leur bouche contrarie souvent la musique vive, piquante et comique de ces rôles dans l'original : rien n'est peut-être plus insignifiant que le contraste d'une musique bouffée avec des paroles sérieuses. ⁹⁷

Les interprètes eurent aussi leur part de responsabilité, certains chanteurs de la troupe traînant les pieds en se récriant contre la nature même de leurs personnages. Dauvergne, alors directeur, note ainsi que « le Sieur Lainez [...] a péroré pour prouver que ce genre d'ouvrage était trop bas pour le théâtre de l'Opéra ». ⁹⁸ Laÿs prétexte « quelque indisposition pour ne pas se charger du rôle de Thadée, qui est comique et qui semble [...] ne pas plaire à cet acteur qui semble ne vouloir plus chanter que des rôles de grand genre ». ⁹⁹ Rousseau s'offusque qu'on lui destine « un rôle dans l'opéra de *Théodore* sans l'avoir consulté et savoir s'il lui conviendrait ou non ; qu'il ne le chanterait pas s'il ne le trouvait pas convenable pour lui ». ¹⁰⁰ Quant aux maîtres de ballet, ils sabotèrent la dramaturgie de l'ouvrage par une surabondance néfaste de ballets. ¹⁰¹

Nouvel échec pour l'Académie... mais pas pour Paisiello dont la partition avait suffisamment séduit pour que la version italienne originale soit finalement programmée en février 1789 sur le Théâtre de Monsieur ¹⁰² et rejouée encore tout au long des premières décennies du siècle suivant.

*
* *

L'histoire ainsi résumée des tentatives de traduction et d'adaptation de partitions italiennes pour la scène de l'Académie royale de musique montre quels espoirs on avait fondé sur cette pratique, mais aussi quels écueils se présentèrent successivement : seuls quatre projets aboutirent, deux dans le registre sérieux (*Orphée et Eurydice* et *Alceste* de Gluck), deux autres dans le registre comique (*L'Inconnue persécutée* d'Anfossi et *Le Roi Théodore à Venise* de Paisiello). Les autres projets, pour avancés qu'ils furent, ne virent jamais le jour, ni *L'Olimpiade* de Sacchini, ni *La Jeune Persane* du même, ni *Le Barbier de Séville* de Paisiello. Les défauts intrinsèques des œuvres, les maladroites de leur remaniement, leur inadéquation viscérale aux particularités de

peut s'en prendre qu'au poème, dont l'action est ridiculement conçue. » (*Correspondance littéraire...*, Paris, 1813, t. 4, p. 367).

⁹⁶ Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, « À Paris, ce 7 décembre 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°335.

⁹⁷ *Correspondance littéraire...*, Paris, 1813, t. 4, p. 367.

⁹⁸ Lettre de Dauvergne à Papillon de La Ferté, « À Paris, ce 14 juin 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°257.

⁹⁹ *Id.*, « À Paris, ce 30 juin 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°262.

¹⁰⁰ *Id.*, « À Paris, ce 8 juillet 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°270.

¹⁰¹ « Nous avons fait hier la répétition générale de *Théodore* avec les ballets qui, quoiqu'ils aient été élagués, m'ont paru encore très longs parce que, je le répète, M. Gardel veut faire paraître tous les Premiers Sujets, ce qui ressemble à une tragédie de collège. Finalement l'opéra, qui a été comme il ira à la représentation, a duré deux heures dix minutes. » (*Id.*, « À Paris, ce 4 septembre 1787 », F-Pan/ O¹ 619 n°294).

¹⁰² *Il Re Teodoro in Venezia. Drame eroico comico... Le Roi Théodore à Venise. Opéra héroï-comique, représenté pour la première fois le 21 février 1789 sur le théâtre de Monsieur*, Paris, 1789.

l'institution, tout comme le contexte des représentations, expliquent l'échec d'une partie de ce corpus, échec que Castil-Blaze impute pourtant presque entièrement aux poètes :

L'expérience l'a prouvé : tous les traducteurs d'opéras sont restés au-dessous du médiocre ; les charmes d'une musique délicate n'ont pu soutenir leurs productions et l'on n'entend plus à la scène que les ouvrages ou les morceaux dont les vers, imités de l'Italien ou faits sur un modèle quelconque, ont été ajustés sur la musique par le compositeur lui-même.¹⁰³

Si l'on doit partager ce constat d'échec au regard du peu de succès – quantitatif et qualitatif – des traductions d'opéras en France, le phénomène n'en représente pas moins un puissant révélateur des problématiques croisées qui semblent handicaper le théâtre lyrique français de la fin du XVIII^e siècle, et tout particulièrement l'Académie royale de musique. Recroquevillée sur son privilège et brandissant ses interdictions, l'institution n'en glane pas moins chez les autres les moyens de sa survie. Aux Français, elle emprunte les tragédies (*Iphigénie*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Électre*, *Le Cid*...) et les comédies (*Le Barbier de Séville*) ; aux Italiens, elle confisque les parodies d'opéras étrangers. Dans son propre fonds, elle récupère d'anciens livrets qu'elle habille d'une musique nouvelle. Enfin, elle se tourne vers des livrets et des partitions venus de l'étranger, qu'elle tente d'acclimater en attendant de pouvoir commander aux auteurs des œuvres composées pour elle. Piccini, Sacchini et Paisiello, dont les ouvrages parodiés en Français avaient achevé d'établir la réputation, finiront d'ailleurs par signer des partitions taillées sur mesure pour l'institution.

¹⁰³ CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra...*, p. 145.