Les mésaventures de l'Amour fugitif : genèse d'Anacréon de Luigi Cherubini (1803)

Autor(en): **Salerno, Leorigildo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **28-29 (2008-2009)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835128

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Les mésaventures de l'*Amour fugitif*: Genèse d'*Anacréon* de Luigi Cherubini (1803)

LEORIGILDO SALERNO (Nice)

Avant-propos

Les recherches les plus récentes sur le théâtre musical ont démontré très souvent que le succès ou l'échec d'un opéra lyrique, et en général sa fortune auprès du public et de la critique, sont des éléments trop lourdement conditionnés par des circonstances historiques et anthropologiques, pour servir au jugement esthétique. Dans le cas particulier d'*Anacréon, ou L'Amour fugitif* de Luigi Cherubini (Paris 1803), la réaction négative des contemporains fut presque unanime, sèche et même, parfois, violente. Une condamnation sans appel qui, en épargnant les traits les plus acérés au célèbre Cherubini (d'ailleurs imputé d'académisme ennuyeux et déplacé)[1], s'exacerba sur l'inconnu poète Mêndouze et son livret. D'un érudit à l'autre (pour les théâtres et le public cet opéra était désormais mort et enterré), les sarcasmes des contemporains de Cherubini se transmettent jusqu'à notre

---

* Cette recherche sur la genèse d'*Anacréon, ou L'Amour fugitif* est née d'une invitation du théâtre La Fenice de Venise, à l'occasion de la reprise de l'opéra de Cherubini pour la saison lyrique 1999-2000. L'article publié ici représente une version corrigée, augmentée et substantiellement remaniée de l'étude parue dans le programme de salle du théâtre (Venezia, Teatro La Fenice, 2000, pp. 51-63) et ensuite sous le titre de «*Anacréon* alla sbarra. Indagini e documenti», in *Studi musicali*, 22/2, 2003, pp. 407-449.

1 Difficile de mettre un terme à ce préjugé encore de nos jours, quand même un écrivain compétent comme Massimo Mila, dans la critique de la première reprise moderne de cet opéra en forme de concert (Sienne, 1971), se plaignait du «dannatissimo sussiego professorale di Cherubini» (sacrée suffisance professorale), de plus incapable de sauver une musique qui «gira a vuoto» (tourne à vide) à cause d'un piètre livret (*La Stampa*, 02.09.1971). Cette citation est tirée de Vittorio Della Croce, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, Torino, Eda, 1983, vol. 2, p. 326. Mila exprimera un jugement encore plus négatif lors de la représentation au Teatro alla Scala de Milan en 1983. La critique – «Cupido dal professor Anacreonte», *La Stampa*, 03.03.1983 – peut être lue aujourd'hui in Massimo Mila, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989, pp. 405-407.

époque, en s'acharnant toujours plus sur le livret[2], au fur et à mesure que l'excellence de la musique réussit finalement à s'imposer. Ainsi, pour pardonner à Cherubini – promu au rang de «précurseur» de la grande tradition musicale allemande du XIXe siècle – sa «più indecente *gaffe* drammaturgica»[3], on finit par l'enfermer dans un monde sublime de *musique absolue*, indifférent aux absurdités «poétiques» alimentées par le «sciagurato Mêndouze»[4]. Tandis que de la musique d'*Anacréon*, jusqu'aux reprises récentes (fort rares et vite oubliées), ne restait que la lumineuse ouverture, promptement entrée dans le répertoire des concerts.

Cette opposition factice entre musique et texte pourrait s'expliquer tout simplement par les préjugés de l'idéalisme à l'égard de l'opéra italien et français. Pourtant il ne faut pas sous-estimer quelques circonstances atténuantes qui finirent par avaliser ce type d'approche, tout en restant insuffisantes à le justifier:

1) l'absence totale d'information sur le poète Mêndouze;
2) la connaissance insuffisante des sources et des références littéraires, théâtrales et musicales du livret, jusqu'à présent considéré comme *œuvre unique* et dont la valeur n'est pas aussi importante qu'elle puisse compenser en soi notre ignorance;
3) l'impossibilité de reconstituer l'*iter* de composition de l'opéra et les relations entre poète et musicien – difficulté aggravée par le silence constant de Cherubini sur ce point;
4) la singularité d'un texte au caractère anti-dramatique, où le goût pour la reconstitution érudite et le décor empesé de l'*opéra-ballet* s'épurent dans la contemplation mélancolique d'un passé de beauté et de jeunesse perdues.

Effectuer un travail de recherche sur le livret et ses sources était la condition indispensable pour relancer la réflexion sur la genèse d'*Anacréon* et favoriser – peut-être avec le soutien à venir d'une édition critique[5] –

2 Ainsi Giulio Confalonieri en stigmatise «l'assurdità, la ridicolezza, il cattivo gusto e la malcreanza» (l'absurdité, le ridicule, le mauvais goût et l'impolitesse): cf. «Luigi Cherubini e il mito poetico di Anacreonte», *Chigiana*, nouvelle série, 8, 1971, pp. 277-287: 277).

3 Giovanni Carli Ballola, «Liturgia del piacere», in *Anacréon, ou L'Amour fugitif*, Milano, Teatro alla Scala, 1983, pp. 18-21: 18.

4 Giulio Confalonieri, *Cherubini. Prigionia di un artista*, Torino, Accademia, 1978, p. 384.

5 Nous n'avons pas pu consulter la partition autographe d'*Anacréon*, qui devrait se trouver à Berlin. Philipp Spitta l'acquît en effet pour la Bibliothèque Royale de Berlin en 1878, avec tous les autres manuscrits du catalogue que le compositeur avait légué à sa mort au Conservatoire de Paris (1842). Pour l'histoire des manuscrits de Cherubini, dont une partie (œuvres composées jusqu'à 1793), déplacée en Pologne en

une analyse plus équilibrée et approfondie de cet opéra injustement négligé.

1. Les précédents littéraires

À peine un demi-siècle sépare la production des poètes de Mytilène Alcée et Sappho de celle d'Anacréon, poète de l'île ionienne de Téos (VIe-Ve siècles avant J.-C.), toujours associé à eux par les poètes alexandrins : mais il s'agit d'une époque cruciale, de profonde transformation. L'expansion perse suffoque progressivement la société ionienne raffinée, et dans les cités qui réussissent à conserver temporairement l'indépendance, l'orgueilleuse aristocratie chantée par les lesbiens cède le pas à la tyrannie auparavant détestée.

Hôte recherché des nouvelles cours des tyrans, de Polycrate de Samos à Hipparque d'Athènes, l'exilé de Téos assouvit leurs désirs d'ostentation et de raffinement et réjouit leurs riches symposiums par des poèmes, des ïambes et des élégies aux images fraîches et originales, à la grâce inimitable. Les thèmes, obligatoirement érotiques et conviviaux (la beauté de la femme ou de l'enfant aimé, l'amour sensuel, l'ivresse douce et amère de la vie, la joie du vin, la mélancolie de la vieillesse), sont chantés avec un tendre abandon et sans emphase excessive. Ils ne résonnent jamais comme des thèmes affectés ou artificiels, du fait de la surveillance constante de l'expression et d'un sincère équilibre intérieur, livrant un art d'une élégance exquise, difficile à imiter sans tomber dans le maniérisme. Ce qui arrive ponctuellement dans les graciles et affectées *anacréontiques* des épigones à venir, alexandrins et byzantins. Ce sont justement ces derniers qui précisent et lèguent à la postérité l'image conventionnelle du vieux poète fêtard et libertin, moraliste d'un *carpe diem* oscillant entre licence et mélancolie.

Une soixantaine de ces pastiches apocryphes fut regroupée par Costantino Cefala (première moitié du Xe siècle) dans une anthologie manuscrite (puis insérée dans l'*Anthologie Palatine*) que l'humaniste Henri Estienne

---

1941 pour la sauver des bombardements, se trouve maintenant dans la Biblioteka Jagellonska de Cracovie, voir Arnold Jacobshagen, « Koukourgi (1792-1793). À propos d'un opéra-comique inconnu de Luigi Cherubini », *Revue de musicologie*, 78/2, 1992, pp. 257-287 : 286 (Annexe) ; aussi Cornelia Schröder, « Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften », *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 3, 1961, pp. 24-60.

découvrit et publia en 1554, en l'attribuant à tort à Anacréon. Grâce à l'imprimerie, le recueil obtint une ample diffusion et un succès étonnant, faisant naître une multitude d'imitateurs et de traducteurs qui dans la grâce et l'élégance quelque peu précieuse de l'*anacréontique*, nouvelle forme poétique aux vers brefs et musicaux et aux thèmes amoureux et légers, trouvèrent le moyen le plus approprié pour reproduire le charme de la Grèce antique avec liberté et une sensibilité de fait renouvelée.

Une des plus célèbres de ces petites compositions est l'Ode III qui narre l'histoire d'une orageuse nuit d'hiver au cours de laquelle le vieux poète accueille chez lui un enfant – vêtu d'une chemise pour Ronsard, nu pour La Fontaine, mais toujours avec les ailes, l'arc et le carquois – qui, mouillé et engourdi par le froid, frappe à sa porte à la recherche d'un abri. Le poète allume le feu, il prend l'enfant dans ses bras et lui réchauffe les mains; mais le coquin, faisant semblant d'essayer l'arc, tire un trait droit dans le cœur de son hôte et prend congé avec une pirouette. La grâce, l'élégance et la malice de ce poème, ses symbolismes plus ou moins transparents – l'amour qui déchaîne insidieusement les plus terribles tempêtes intérieures; le penchant du poète pour la beauté enfantine, mélangée d'innocence et d'amoralité – expliquent facilement sa grande fortune. D'imitation en imitation, à travers les grands poètes français du XVIe siècle – Rémi Belleau, Jean Doublet, Pierre de Ronsard, Olivier de Magny[6] – connue comme l'*Amour mouillé* (titre issu, semble-t-il, de Walckenaer, mais qui est utilisé par Ronsard lui-même, dans ses Odes) cette petite pièce arrive jusqu'à Jean de La Fontaine (1621-1695) qui en tire la version la plus célèbre, *Imitation d'Anacréon*, véritablement magistrale par la grâce, la verve, le naturel et l'humour subtil. Ainsi les derniers vers,

> Amour fit une gambade,
> Et le petit scélérat
> Me dit : « Pauvre camarade,
> Mon arc est en bon état,
> Mais ton cœur est bien malade[7]

se retrouvent à peine paraphrasés dans les imitations suivantes : de celle de l'Arcadien Paolo Rolli (1739)[8] à celle, plus significative, de l'helléniste

6 Cf. Achille Delboulle, *Anacréon et les poèmes anacréontiques. Texte grec avec les traductions et imitations des poètes du XVI* siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (facsim. de l'éd. de Le Havre, Lemale, 1891), pp. 7-15.

7 Jean de La Fontaine, *Contes et Nouvelles en vers*, édition d'Alain-Marie Bassy, Saint Amand, Gallimard, 2005 (1ère éd. : 1982), pp. 256-257 : 257.

8 *Delle ode d'Anacreonte Teio, traduzzione* [sic] *di Paolo Rolli*, Londra, [s.n.], 1739 : « Tende : e qual assillo punge / le mie viscere ; e saltando / poi mi dice sghignazzando : / ti rallegra, ospite, omai ; / l'arco è illeso, e tu nel core / il dolore ognor n'avrai ».

Jean Baptiste Gail (1755-1829), ami de Cherubini et son probable intermédiaire pour la connaissance du monde poétique d'Anacréon[9]. Celle-ci ne devait pas être détachée (dans le plus pur esprit néoclassique) d'un sérieux philologique et d'un scrupule tout scientifique, puisque dans la cinquième scène de l'acte II d'*Anacréon* de Mêndouze-Cherubini – et ici finalement le cercle se referme – l'*a parte* d'Amour, dans le quatuor, reproduit presque intégralement les vers cités de La Fontaine, dans un contexte dramatique tout à fait similaire[10]. Comme nous le verrons précisément plus avant, l'*Amour mouillé* est donc destiné à assumer une importance dramatique décisive, dans l'opéra de Cherubini.

Il y a, néanmoins, dans le corpus d'Anacréon[11], à côté du style, des thèmes et des situations poétiques que le livret s'efforcera de reprendre avec le plus de fidélité possible, une autre ode qui jouera, elle aussi, un rôle important dans la genèse de l'opéra : l'ode XXX[12], petit tableau auquel la traduction française confère une grâce et une élégance décidément néoclassiques. Les Muses (les neuf sœurs) ont enchaîné Amour « dans des liens de roses / Nouvellement écloses » et l'ont mis « en servage auprès de la Beauté ». Sa mère Cythérée, « éperdue, éplorée, / Redemande son fils, / Le demande à grands cris »[13]. Mais Amour, enchanté « de son doux ser-

9 Cherubini et Méhul mirent en musique, pour voix et piano et en version grecque et latine, deux odes d'Anacréon – respectivement la IX (*La Colombe et l'Étranger*) et la XXXIX (*Les plaisirs du Buveur*) – qui furent publiées à la fin des *Odes d'Anacréon traduites en français, avec le texte grec, la version latine, des notes critiques, et un discours sur la musique grecque* du même Gail (Paris, Didot, 1800) comme démonstration pratique des thèses que ce philologue helléniste avait exposé avec pédantisme dans ses *Observations sur les grandes parties de la musique et de la poésie chantée* (c'est le *discours* auquel se réfère le titre, pp. 38-67), où il souhaite le retour à la parfaite union entre musique et poésie de la Grèce classique que la langue française moderne serait désormais parfaitement capable de réaliser. La conclusion de l'*Amour mouillé*, dans ce cas, résonne ainsi (version en prose) : « puis, sautant, et riant aux éclats, il me dit : Adieu, mon hôte ; mon arc est en bon état, mais je crois ton cœur bien malade », ibid., p. 77.

10 Mêndouze-Cherubini, *Anacréon, ou L'Amour fugitif*, II, 5 : « Ah ! Mon pauvre camarade, / Sortiras-tu de ce combat ? / Mon arc est en bon état, / Mais ton cœur est bien malade ».

11 Cf. *Odes d'Anacréon, traduites en français et en prose par Messieurs Grégoire et Collombet ; en vers français par Messieurs S.-Victor, F. Didot, Veissier Descombes, Fauches, Bignan, etc. ; en vers latins par Henri Estienne et Élie André [...]. Édition polyglotte publiée sous la direction de J. B. Monfalcon*, Paris, Crozet, 1835.

12 Le numéro peut changer selon l'édition : par exemple, dans *Anacréon, Bion et Moschus, suivis de la Veillée de la fête de Vénus, D'un choix de Pièces de différens Auteurs*, Paphos [i. e. Paris], 1785, vol. 1, pp. 44-45, cet ode est la XXIX.

13 Mêndouze-Cherubini, *Anacréon, ou L'Amour fugitif*, II, 7 : « Vénus ayant perdu son fils, / Le redemande à la nature entière ». Toutefois, conformément à la pruderie du XIXe siècle ainsi qu'au contenu éthique de l'inspiration de Cherubini, dans l'opéra Amour sera enchaîné à la statue de la Sagesse.

vage», «pour jamais il s'engage / À servir la Beauté». D'après cette métaphore de l'attraction irrésistible (sensuel, mais tout autant éthique, comme l'atteste l'intervention active des Muses) qui pousse l'amour vers la beauté, le poète Moschus de Syracuse (IIe siècle avant J.-C.) tira *L'Amour fugitif*[14], idylle en vers hexamètres au goût précieux autant que réaliste, typiquement alexandrin. Ici, pas d'enlèvement, pas de Muses ni de Beauté: c'est Amour lui-même qui s'est échappé de la surveillance de Vénus, sa mère. Celle-ci l'appelle «à haute voix», comme le ferait un crieur public de la Grèce antique, recherchant des objets perdus ou volés. À celui qui lui donnera des nouvelles de son «fils fugitif», elle promet «un baiser de la bouche même de Vénus»; mais qui le lui ramènera jouira «d'une faveur bien plus flatteuse qu'un simple baiser»[15]. Le vrai contenu de cette idylle est, cependant, le portrait d'Amour, à la fois réaliste et symbolique, que sa mère «trace avec beaucoup d'art, de ressemblance et de vérité»[16], ainsi que d'ironie, à l'instar du signalement d'un recherché. *L'Amour fugitif* eut plusieurs imitateurs, dont Méléagre (IIe-Ier siècles avant J.-C.), Politien (en vers latins) et le Tasse (dans le prologue de l'*Aminta*, 1573) furent les plus célèbres. Quant à l'*Anacréon* de Cherubini, nous verrons plus avant comment l'escapade d'Amour et la description de l'enfant, tirés de l'idylle de Moschus, constitueront respectivement la prémisse de l'action et le coup de théâtre, au moins par rapport à la structure originale du livret; et *L'Amour fugitif* sera la partie du titre de l'opéra qui ne changera jamais.

En définitive, l'œuvre poétique d'Anacréon pourvoira le livret de Mêndouze des éléments essentiels à l'intrigue; en outre, elle restera toujours son modèle esthétique et littéraire. Cependant, elle ne permet pas à elle seule d'épuiser le discours sur les sources du livret, qui doivent aussi être recherchées dans les pièces théâtrales «anacréontiques» chronologiquement plus proches de celle de Cherubini.

---

14 *L'Amour fugitif*, in *Anacréon, Bion et Moschus*, pp. 120-121.

15 Ibid. Le détail érotique du baiser de Vénus se répète souvent dans la littérature grecque d'après les Alexandrins: on peut le retrouver, par exemple, dans la fable d'Amour et Psyché du VIe livre des *Métamorphoses* d'Apulée (IIe siècle après J.-C.), mieux connu comme *Asinus aureus*. Là (VI, 8-9), l'avis est lu par Mercure, et le baiser de Vénus est la récompense promise à qui retrouvera Psyché. Précisément, les baisers sont au nombre de sept, plus un particulièrement érotique (il s'agit quand-même d'un chiffre rituel): «Septem savia suavia et unum blandientis adpulsu linguae longe mellitum». Pour une version française, cf. Apulée, *L'Âne d'or, ou Les Métamorphoses*, préface de Jean-Louis Bory, Malesherbes, Gallimard, 2009, pp. 140-141: «il recevra, à titre de prime pour sa dénonciation, de Vénus elle-même, sept doux baisers, plus un avec le bout de la langue, un baiser de miel».

16 Cf. *Anacréon, Bion et Moschus*, commentaire au texte, p. 121.

2. Les précédents théâtraux

Il demeure difficile d'ébaucher une action dramatique de grande ampleur sur les frêles histoires dont Anacréon est le protagoniste : tout au plus, ses qualités pouvaient être altérées, soit en exagérant jusqu'à la dépravation le côté libertin, comme dans *Anacreonte tiranno* de Giacomo Francesco Bussani (Venise, 1678)[17], où Anacréon, devenu monarque, se signale par sa méchanceté et sa cruauté ; soit – et ce sera l'option préférée par le plus grand nombre – en élevant le poète en champion de la sagesse sénile, celui qui dénoue des histoires à thème moral, riches d'occasions pour des splendides décors et *divertissements*. C'est en effet dans le théâtre léger du milieu du XVIIIe siècle, à peine au-dessous de la sévère *tragédie-lyrique* dans l'échelle des genres théâtraux français, que la figure d'Anacréon trouve sa place la plus appropriée et les reprises les plus fréquentes. Ici, aux types de l'*opéra-ballet*, de la *comédie-ballet*, du *ballet-héroïque* et de la *pastorale-héroïque*, la culture de cour fournit un ample bagage conventionnel de situations et de personnages mythologiques et historiques, tellement familier du public cultivé que les librettistes pouvaient l'utiliser avec liberté, en y insinuant souvent des allusions à l'actualité et au quotidien. D'ailleurs, le caractère aulique et décoratif de ces spectacles ne permet pas autre chose que des drames à épisodes, à la structure peu linéaire et souvent redondante, où les morceaux vocaux alternent avec les airs dansés dans une succession lente et luxuriante.

Dans *Anacréon, comédie-ballet* de 1754 «par de Saillans»[18], Amour, Terpsichore et Bacchus se disputent les honneurs du poète, enfin admis aux Champs Élysées parmi les dieux. À Mercure qui le contraint à choisir, Anacréon répond d'une façon digne de Salomon : «À l'Amour je livre mon âme, / À ma Muse tous mes loisirs, / Mais je veux que Bacchus m'enflamme, / Il est le père des plaisirs»[19]. Tout le monde se trouve satisfait par ce modèle de sagesse, qui concilie amour, dévouement à l'art, et le bon vin. Dans le *vaudeville* final (avant le ballet), les Dieux exhortent le public à imiter le sage poète : les préceptes anacréontiques sont donc désormais pleinement intégrés dans l'éthique aristocratique de l'Ancien Régime. Au cours de l'opéra, Anacréon, s'accompagnant à la lyre, chante au moins

17 *Anacreonte Tiranno. Drama per musica nel famoso Teatro Vendramino di San Salvatore, anno 1678, del Bussani*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.

18 Colomb de Seillans, *Imitation des Odes d'Anacréon en vers (par Colomb de Seillans), et la traduction de Mlle Le Fèvre, avec une comédie-ballet en vers et en prose*, Paris, Prault, 1754.

19 Ibid., p. 188.

quatre des odes qui lui sont attribuées par la tradition littéraire des apocryphes anacréontiques. Chacune est précisément indiquée par son numéro (I, LII, XXXVIII, XIII) : ce qui constitue une confirmation de l'étroit lien entre cette tradition et celle du théâtre musical français de cour.

À la même époque – 1754 et 1757 – Jean-Philippe Rameau (1683-1764) écrit deux *Anacréon* qui pourraient être considérés comme les ancêtres des deux principales familles des sujets lyriques concernant l'exilé de Téos. À la première de ces familles – qui insiste sur la sagesse du poète, sa longue expérience, son attitude désenchantée mais toujours sensible aux plaisirs de la vie, et qui le cantonne au rôle de témoin et de celui qui résout les conflits des autres – appartient l'*Anacréon* de 1754, *ballet-héroïque* en un acte sur livret de Louis de Cahusac[20]. Ici, le vieux poète s'amuse à jouer le marieur pour ses protégés, Chloé et Batyle, après les avoir tourmentés avec de faux empêchements aux noces désirées. À la seconde – qui prend comme modèle l'*Amour mouillé* de La Fontaine et auquel il est donc possible de faire remonter idéalement l'opéra de Mêndouze-Cherubini – se rattache le second *Anacréon* de Rameau, troisième *entrée* de l'*opéra-ballet Les surprises de l'Amour* (1748), ajouté *ex-novo*, sur le livret de Gentil Bernard, pour le remaniement de 1757[21]. Dans cet acte unique, le petit Amour, transi de froid, frappe à la porte du poète pendant un orage, pour le soustraire aux transports immodérés de Bacchus et ses suivants (qui craignent Amour car il est cause de chagrin) et pour réveiller sa passion pour l'aimée Lycoris. La querelle entre les disciples de Bacchus et d'Amour s'exprime par les danses et les nombreux chœurs qui alternent des morceaux de caractère opposé (l'*élégiaque* contre le *vigoureux*, selon le script), avant qu'Amour, en tant que dieu de la paix, n'invite Bacchus à régner avec lui en partageant leurs conquêtes respectives, et chante les louanges d'Anacréon comme modèle d'équilibre. Cette œuvre de Rameau, remarquable surtout pour la qualité des morceaux instrumentaux et en particulier pour l'impressionnant « orage », fut très connue et appréciée par les contemporains : ce qui se déduit par les nombreuses reprises et les réimpressions de l'opéra (encore trente ans après), ainsi que par une parodie des « comédiens italiens ordinaires du Roi », *La petite maison, parodie d'Anacréon*, de M. de Marcouville[22]. Représentée à peine un mois après *Anacréon* (30 juin

20 Louis de Cahusac, *Anacréon. Ballet héroïque, représenté devant le Roi à Fontainebleau, le octobre 1754*, [Paris], Ballard, [s. d.].

21 Pierre-Joseph Bernard, *Les Surprises de l'amour*, ballet composé de 3 actes séparés : *L'Enlèvement d'Adonis* ; *La Lyre enchantée* ; *Anacréon*... [Paroles de M. Bernard. Musique de Rameau], Paris, impr. de Vve Delmorel et fils, 1757.

22 Pierre-Augustin Lefèvre de Marcouville [et F.-A. Chevrier.], *La Petite maison, parodie d'Anacréon, 3e acte de l'opéra des* Surprises de l'amour [de P.-J. Bernard], [Comédiens italiens ordinaires, 30 juin 1757], Paris, Duchesne, 1757.

1757), Arlequin s'y moque des ivrognes de Rameau, en estropiant les vers les plus célèbres (l'hymne au vin).

On peut également rattacher au modèle de cette pièce heureuse l'*Anacréon* de Michel-Jean Sedaine (1719-1797), le futur auteur d'*opéra-comiques* à succès (*Richard Cœur-de-Lion*, 1786; *Guillaume Tell*, 1794). La nouveauté de cette «comédie en un Acte, en Vaudeville», représentée «aux Italiens» (Comédie Italienne) en 1758[23], consiste dans les espièglerie dont Amour se sert pour attirer le vieux Anacréon, désormais dédié uniquement aux études, vers la jeune Céphise, la seule qui pourra le guérir de la blessure qu'Amour lui-même lui avait infligé lorsque le poète lui avait offert un abris lors de l'orage: un détail qui dans l'opéra de Cherubini acquerra un relief tout particulier.

Les années suivantes, avec l'avènement de nouvelles conceptions dramatiques et musicales (c'est l'époque de Gluck, mais aussi de Piccinni, Sacchini et Salieri) et le déclin de la comédie mythologique aulique, les sujets anacréontiques se raréfient: les derniers exemples avant le Révolution, les *Anacréon* de Joseph Legros (1782)[24] et de Louis Raymond (1785)[25] sont des œuvres marginales, représentées dans des théâtres privés ou secondaires (le château de Brunoy, propriété du Comte de Provence, frère du roi; le Théâtre des Beaujolais), et dont il ne reste à ma connaissance aucune source musicale, ni livrets.

La période entre la Révolution et la Restauration sera, par contre, propice à revivifier le mythe d'Anacréon. Dans cette société esthétisante et relativement plus libre dans ses mœurs, mais animée par de profondes nécessités idéales et éthiques, la nouvelle conscience philologique et esthétique du classicisme fera percevoir pour la première fois l'irrémédiable fracture entre le présent et l'Antiquité classique toujours aimée. On devra donc se résigner à placer cette dernière dans un passé doré, triste, mais réconfortant à contempler. Dès lors, transcendant la fatuité et la galanterie tant chéries «al secolo passato» (comme le dit Don Alfonso dans *Così fan tutte*, II, 4), la figure d'Anacréon s'élèvera au niveau d'un «simbolo di uno struggente affidarsi ai beni della vita terrena, la cui caducità è intesa

23 *Anacréon. Comédie en un Acte, en Vaudeville, par M. Sedaine, aux Italiens*, Paris, Duchesne, 1758.

24 Célèbre surtout comme *haute-contre* (1739-1793). Legros fut le premier Orphée dans le remaniement français (1774) d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck et le premier Médor dans *Roland* de Piccinni (1778). Son *Anacréon* ne fut jamais représenté à l'Opéra. Cf. *NGroveDO*, vol. 2, pp. 1128-1129.

25 Compositeur, chef d'orchestre et librettiste (?-1806), actif dans le théâtre des Beaujolais dans les dernières années de l'Ancien Régime. *Anacréon*, pièce en un acte, mêlée de chant (1785). Cf. Louis Péricaud, *Théâtre des petits comédiens de S.A.S. Monseigneur le Comte de Beaujolais*, Paris, E. Jorel, 1909, p. 22.

come limite che colora l'oraziano *carpe diem* di un oscuro affanno» (symbole d'un poignant abandon de soi même aux biens de la vie terrestre dont la précarité est entendue comme la limite qui colore le *carpe diem* d'Orazio d'un obscur tourment)[26].

Dans ce climat inquiet naît le précédent le plus immédiat de l'opéra de Cherubini, *Anacréon chez Polycrate* de Jean Henri Guy, mis en musique par André Grétry (1741-1813) et représenté avec succès au Théâtre des Arts le 17 janvier 1797[27]. Les trois actes de ce mélodrame s'efforcent de concilier les fantômes de la *tragédie-lyrique* (le *divertissement* des moissonneurs, la musique de scène, la théophanie finale d'Apollon *ex-machina*) avec le corps bien plus substantiel d'une histoire clairement dérivée du *Demofoonte* de Pietro Metastasio, fort bien connue par Cherubini puisque Marmontel l'avait déjà adaptée pour lui en 1788[28]. C'est le personnage d'Anacréon qui sert de liant, grâce à ses caractéristiques et ses fonctions dramatiques calquées substantiellement sur le premier type de Rameau. Échoué sur l'île de Samos, le vieux poète est conduit à plaider en faveur d'Anaïs – fille du tyran Polycrate et épouse secrète de l'obscur Olphide – devant le terrible géniteur. La douce présence du jeune Lysandre (mime), fils des deux jeunes gens, catalyse bien sûr les sentiments du vieux poète, en le poussant à l'action; mais c'est surtout son art, plus que ses bonnes paroles, qui brise les résistances du tyran («À tes enchantemens il faut que tout fléchisse!», s'exclame celui-ci, séduit[29]) et qui, dans le final, est célébré jusqu'au couronnement d'Anacréon par Apollon («Au dieu des vers érigeons des autels; / Célébrons des beaux arts l'influence féconde»[30]). Artiste le plus grand et philosophe d'un désenchanté, mais serein, *carpe diem*, l'Anacréon de Grétry traverse tout l'opéra avec une imperturbabilité

26 Giovanni Carli Ballola, «Luigi Cherubini», in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1996, Vol. 2, pp. 240-253: 250.

27 *Anacréon chez Polycrate. Opéra en trois actes, représenté, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Arts, le 28 nivôse an V [17 janvier 1797]. Paroles de J.-H. Guy; musique de Grétry*, Paris, Tiger [...] et Rolluet, an VII de la République.

28 Cet opéra reçut un hommage tardif dans le remaniement italien *Anacreonte in Samo*, de Giovanni Schmidt, représenté au théâtre San Carlo de Naples en 1820 avec la musique de Saverio Mercadante. À part la nécessaire adaptation aux structures de l'opéra italien (d'ailleurs relativement aisée, étant donné que le drame français dérive du *Demofoonte* de Metastasio), de nombreux vers sont ici traduits littéralement. Cf. *Anacreonte in Samo, dramma per musica, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro San Carlo, nell'estate del 1820,* Napoli, Tip. Flautina, 1820 (p. 3: «la poesia è del sig. Schmidt»); et *Demofoonte*, in Pietro Metastasio, *Drammi per musica*. Vol. 2: *Il regno di Carlo VI, 1730-1740*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 297-372.

29 *Anacréon chez Polycrate*, p. 46 (III, 3).

30 Ibid., p. 47 (III, 4).

séraphique; en s'endormant, sa pensée vole à Lysandre: «Songe enchanteur, favorable chimère, / Eh, quoi! Déjà vous me quittez? / Il me semblait que l'Enfant de Cythère / S'était échappé de sa mère, / Et folâtrait à mes côtés»[31]. On peut bien constater dans ce petit détail la persistance du souvenir du mythe d'Amour échappé à la surveillance maternelle et errant parmi les mortels, perpétué par l'art de Moschus, de Méléagre, de Politien et du Tasse et plus que jamais vivant pendant la Révolution.

Précisément entre la Révolution et le Consulat, suivant la vague du néoclassicisme et du retour à l'antique, l'anacréontisme revient à la mode également dans le ballet, grâce à la présence sur la scène de l'Opéra de Paris de Pierre Gardel (1758-1840).[32] Danseur, chorégraphe, musicien et directeur (à partir de 1802) de l'École de danse de ce théâtre, Gardel créa les ballets des opéras de Cherubini (de *Démophoon* aux *Abencérages*), de Méhul, de Spontini, de Rossini et tant d'autres. Politiquement «souple» (il travailla de l'Ancien Régime à la Restauration, de 1787 jusqu'à 1828), inventif et techniquement très habile, Gardel renouvela et amplifia la présence des ballets dans l'opéra en harmonisant musique et chorégraphie (adapter les airs les plus connus pour la danse fut typique de son style) et en portant sur scène des décors exotiques et populaires, ainsi que des histoires bibliques, classiques et romantiques. Mais le néoclassicisme, inspiré d'un idéal de froide et noble grandeur, fut son modèle stylistique prédominant. Il le concrétisa dans ce qui fut désigné *ballet anacréontique*, où le ballet d'action glisse vers le ballet pantomime; y prévalent des thèmes légers (précisément anacréontiques, comme l'amour et le banquet) ayant pour cadre l'Antiquité grecque et latine et des sujets mythologiques gracieux et galants, ponctuellement exprimés dans une chorégraphie qui, avec l'aide importante de la pantomime, promeut la danse au service de l'action. En s'opposant au sérieux de la tragédie héroïque, ce nouveau genre revient en grande faveur (après l'époque de Rameau) entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, inspirant aussi des chorégraphes comme Weaver, M. Sallé, Noverre, Dauberval, avant d'être balayé par la nouvelle vague romantique.

31 Ibid., pp. 10-11 (I, 2).

32 Le théâtre principal de Paris changera de dénomination plusieurs fois, pendant cette époque de bouleversements politiques: «Académie Royale de Musique» jusqu'au 21 juin 1791 (fuite de Louis XVI), il est après rebaptisé tout simplement «Opéra»; en 1793 il passe de «Académie de Musique» à «Opéra National», pour devenir «Théâtre des Arts» en 1794, et «Théâtre de la République et des Arts» à partir du 2 février 1797. Le 24 août 1802 il est renommé «Théâtre de l'Opéra», avant de devenir «Académie impériale de Musique» le 29 juin 1804.

L'exemple le plus célèbre restera pourtant *Psyché* de Pierre Gardel (1790, musique de Miller; 1160 représentations en 39 ans); ici, à côté des scènes à grand spectacle (les Furies qui traînent l'héroïne dans leur ballet infernal), se trouve aussi une délicieuse petite scène de pantomime où Terpsichore donne à Psyché une leçon de danse. La première protagoniste fut madame Gardel[33], la célèbre danseuse particulièrement versée dans la pantomime, que Noverre avait honoré d'un compliment mémorable: «Sa danse est éblouissante; de ses pieds jaillissent, pour ainsi dire, des diamants [...] Elle est à la danse ce que la Vénus de Médicis est à la sculpture»[34]. Considérant qu'elle fut aussi la première Athanaïs dans l'opéra de Cherubini (personnage qui joue une scène – I, 3 – très similaire à celle de Psyché), on peut déjà aisément entrevoir la complexité des relations qui sous-tendent la genèse de l'opéra d'*Anacréon, ou L'Amour fugitif*.

3. Mêndouze et la genèse de l'opéra

L'identité du librettiste Mêndouze est restée, jusqu'à nos jours, une énigme: de lui on ne connaissait même pas l'initiale exacte du prénom – «C. R.», comme sur la première partition imprimée, ou «B.», comme sur le «matériel» (c'est-à-dire, les parties manuscrites individuelles) pour les instruments et les voix? –; et il ne lui était attribué qu'un seul opéra (justement *Anacréon*). Il semble retourner au néant après l'échec irrévocable de son œuvre. Plusieurs auteurs de ce nom figurent cependant dans les catalogues de la Bibliothèque nationale de France.

Le premier est un obscur «M^r^. Mendouze, *amateur*» (la graphie oscille continuellement entre «Mendouze», «Maindouze» et «Mêndouze»; mais il est aussi mentionné comme «compositeur» et «chorégraphe»), auteur

33 Marie-Elisabeth-Anne Boubert (1770-1833), dite Marie Miller, était la belle-fille du compositeur Ernest Miller (ou Müller). Élève des frères Gardel à l'École de danse de l'Académie Royale de Musique, elle débuta à l'Opéra en 1786 (troisième acte du *Dardanus* d'Antonio Sacchini), et en 1792 fut nommée 1ère danseuse de «demi-caractère». En 1795 Melle Miller épouse Pierre Gardel (directeur de l'Opéra depuis 1794), qui compose pour elle tous les rôles principaux de ses ballets (ses plus grand succès seront *Psyché*, 1790, et *La Dansomanie*, 1800). Mme Miller-Gardel quitte la scène en 1816 pour se dédier, avec son époux, à l'enseignement. «Comme L. Vestris, elle embrassa tous les genres: la nature les avait faits l'un et l'autre pour exceller dans tous» (François Castil-Blaze, «L'Académie royale de musique. 4e époque – 6e article», *Revue de Paris*, nouvelle série, 45, 1837, p. 253).

34 *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*, Paris, Léopold Collin, 1807, vol. 2, p. 159.

de la *figure* pour un nombre considérable de *contredanses allemandes, françaises* et *anglaises* réunies aux alentours de 1765 dans un *Recueil des contredanses*[35] avec les titres fantaisistes: *Les amusemens de Mêndouze, L'Amoureuse de XV ans, Les Plaisirs français, Les Fêtes de Tempé, Les Fêtes de Toulouse, Les Fêtes foraines de la Foire, La Gaîté, Les nouveaux plaisirs du Boulevard, Les Récréations de la société, L'ouverture des Assemblées*, et d'autres encore. Puisqu'il s'agit d'un recueil tardif d'extraits imprimés séparément, il n'est pas possible d'indiquer, sauf dans quelques cas, une datation certaine; cependant, la contamination des «contredanses» françaises et allemandes, dont fait référence le titre, trahit la période 1760-1770. Au moins deux éléments pourraient relier ce Mêndouze à l'auteur d'*Anacréon*: la qualification d'«amateur» – qu'on pourrait tranquillement attribuer aussi à notre poète pour l'évident non-professionnalisme et le goût aulique et démodé, comme un noble dilettante qui s'amuse; et le lien très fort qui l'unit au monde de la danse (nous le verrons mieux plus avant). En outre, la graphie vétilleuse et recherchée des autographes du librettiste relatifs à l'opéra de Cherubini semblerait celle d'un homme âgé: en calculant strictement le saut temporel, il pourrait s'agir, en effet, de la même personne. Toutefois, cette conjecture reste douteuse: d'autres éléments de liaison qui pourraient connecter ces premières œuvres aux suivantes (y compris l'*Anacréon* de Cherubini) nous font totalement défaut.

Par contre, c'est le second Mêndouze que nous pouvons reconnaître, avec une certaine sûreté, comme l'auteur du livret d'*Anacréon* de Cherubini. Il s'agit d'un «B. Mêndouze», auteur de *Therpsicore* [sic], «chant scénique publié à Paris par Hacquart en 1802»[36]. La dédicace nous offre

35 Paris, Bibliothèque nationale (F-Pn), Département de la musique: (R89563) *Les amusemens de Mêndouze, contredanse allemande*, Paris, de la Chevardière, [ca 1765], *L'Amoureuse de XV ans*, Paris, de la Chevardière, [s. d.], *Les Plaisirs français, contre-danse française. L'air est de M. Lahante, [...] la fig. est de M. Mendouze, [...] mis au jour par M. Landrin*, Paris, Lahante, [s. d.]; (VM7-6853) *Les Fêtes de Tempé, contre-danse allemande [à 1 v.] [...] par M. Mendouze. [...] Mis au jour par Landrin*, Paris, Lahante [...], [1770]; (VM7-6867) *Les Fêtes de Toulouse, contre-danse allemande [à 1 v.] [...] par M. Mendouze [...] mis au jour par Landrin*, Paris, Lahante [...], [s. d.]; (VM7-6886) *Les Fêtes foraines de la Foire, contredanse allemande [à 1 v.] [...] par M. Mendouze, amateur*, Paris, de La Chevardière, [ca 1765]; (VM7-6872) *La Gaîté, contredanse allemande, par M. Mendouze*, Paris, de La Chevardière, [ca 1755]; (VM7-6872) *Les Nouveaux plaisirs du Boulevard, contre-danse allemande [à 1 v.], par M. Mendouze. [...] Mis au jour par M. Landrin*, Paris, Lahante [...], [s. d.]; (VM7-6874) *Les Récréations de la société, contre-danse à douze [à 1 v.] [...] par M. Mendouze. [...] Mis au jour par M. Landrin*, Paris, Lahante [...], [1770]; (VM7-6879) *L'Ouverture des Assemblées, contredanse allemande [à 1 v.] [...] par M. Mendouze, amateur*, Paris, de La Chevardière – Mlle Castagnery, [ca 1765].

36 Paris, Bibliothèque de l'Opéra (F-Po), C.5156-1.

une information importante: «À M. GARDEL. En plaçant votre nom à la tête de cet ouvrage, on croira que vous l'avez dicté: c'est en assurer le succès»[37]. Le petit poème, qui célèbre Apollon, les Muses et l'art de la danse, devait peut-être accompagner un ballet anacréontique. L'entrée d'Apollon, suivi par les neufs Muses dans différentes pantomimes, est néanmoins l'occasion pour rappeler les chefs-d'œuvre du ballet contemporain et rendre hommage aux plus célèbres danseuses du moment (Millière, Louise, Delille, Collomb, Chevigny, Chameroy, Clotilde); s'y distingue naturellement Madame Gardel, interprète prévue de Therpsicore, Muse de la danse:

Quelle nymphe au théâtre, et plus souple et plus vive,
Nous peint mieux que Gardel la bergère naïve?
Eucharis et Psyché la Chercheuse d'esprit,
Reçoivent de sa danse un charme qui séduit. [...]
Dans tous ses mouvemens quelle douce mollesse!
Quelle aimable légèreté!
Quelle séduisante souplesse!
Dans chaque pas quelle finesse!
C'est la Grâce d'accord avec la Volupté.
Si la scène où son pied folâtre,
Etoit un parterre de fleurs,
On la verroit se courber, sans s'abattre,
Se relever avec plus de fraîcheur[38].

Il serait sans aucun doute risqué – n'ayant pas la preuve d'une exécution théâtrale – de conclure que ce «chant scénique» représente, entre l'obscur Mêndouze et les époux Gardel, un lien plus important qu'un simple hommage flatteur et peut-être intéressé aux ministres plénipotentiaires du ballet à l'Opéra. Il pourrait au moins confirmer que cet amateur était également un fin connaisseur de danse (au moins autant que des danseuses...), aux ambitions poétiques et théâtrales concrètes, et tout-à-fait en phase avec la mode anacréontique de son temps.

Cependant, dans les vers reportés ci-dessus un détail encore plus précis renvoie ce chant scénique et son auteur à Mme Gardel et, de là, à l'opéra de Cherubini: la citation d'Eucharis et Psyché comme les rôles préférés, quasiment emblématiques de Mme Gardel. On se souvient immédiatement de la leçon de danse de Therpsicore dans *Psyché*, mais surtout de la pantomime analogue de l'opéra de Cherubini (I, 3), où Mme Gardel elle-même, en Athanaïs, jouera entre autres le rôle bien familier d'«Eucharis fugitive».

37 *Therpsicore, chant scénique, par B. Mêndouze*, Paris, Hacquart, 1802, p. 2.
38 Ibid., pp. 10-11. En caractères italiques dans le texte.

Plus encore que la dédicace, le contenu et les citations, ce qui rapproche les auteurs du chant scénique *Therpsicore* et du livret *Anacréon, ou L'Amour fugitif* sont surtout l'expression poétique rêveuse et languissante, véritablement anacréontique (par la médiation des philtres alexandrin et néoclassique, bien sûr), ainsi que l'emphase sensuelle du style et la grâce affectée des images. En fait, la ressemblance stylistique frôle la citation si l'on considère le passage du livret d'Anacréon où le poète ébloui exprime son admiration pour l'art d'Athanaïs (II, 6) :

> Athanaïs, quel pas voluptueux !
> Que de souplesse, que de grâces !
> Ah ! Si tu veux que je suive tes traces,
> Comme un éclair ne fuit point à mes yeux.
> Dansez, dansez, Nymphes légères,
> Livrez-vous à d'aimables jeux.
> Devenez tour-à-tour bacchantes ou bergères,
> Que vos pas soient amoureux.
> Folâtrez, brillante jeunesse ;
> Vos plaisirs, vos transports me rendent plus heureux.

Même la suivante invitation finale du poète à danser au son de la flûte de Pan, avec laquelle le chant scénique *Therpsicore* se conclut[39], pourrait bien être tirée directement du livret de l'opéra, tant il lui est proche par le style et le contenu :

> Danseuses, que l'écho réponde à vos transports ! [...]
> De joie et de plaisirs remplissez tous vos jours :
> Aimez avec ardeur, faites que l'on vous aime ;
> Du bonheur idéal fuyez le vain système ;
> Mortels ! Le vrai, l'unique, est au sein des Amours.
> Livrez-vous sans réserve à leur puissant délire,
> Brûlez de mille feux, d'extase et de langueur,
> Dansez, dansez, qu'un dieu vous presse et vous inspire !
> Que votre art soit l'organe et la langue du cœur !

Les copies manuscrites (dont quelques-unes autographes) du livret d'*Anacréon*, gardées aux Archives nationales et également attribuées à B. Mêndouze[40], nous confirment en effet que celui-ci est assurément le poète de *Therpsicore*. En 1802, lorsqu'il publiait le chant scénique dédié à Pierre Gardel, Mêndouze travaillait aussi à l'opéra de Cherubini, tout à fait similaire en goût et conception. Il est dommage qu'aucun élément supplémentaire

39 Ibid., p. 16.

40 C'est le contenu du dossier des Archives Nationales (F-Pan), AJ[13] 89 n. 443. Voir *infra*.

puisse donner à ce petit poème un positionnement historique plus précis, spécialement par rapport au compositeur et aux époux Gardel[41].

Au même Mêndouze d'*Anacréon* et *Therpsicore* est également attribué, dans les catalogues des matériaux de l'Opéra passés aux Archives nationales, un autre travail dramatique, *Philoctète*, qui représente là encore un sujet tiré de la Grèce classique. Ce livret est cité parmi ceux acceptés par l'Opéra au cours de l'année 1806[42], mais il ne fut jamais imprimé, ni, semble-t-il, mis en musique et représenté. Le frontispice du manuscrit de cette «Tragédie Liryque [*sic*] en 3 actes», outre le numéro de protocole (109) et l'indication «reçu Le 17 9.mbre 1807», présente en bas de page l'inscription: «M. Mendouze rue Neuve les petits Champs».

Philoctète traite avec une certaine fidélité du mythe du guerrier thessalien (dans le cas présent, roi d'Eubée) gardien des armes d'Héraclès et blessé avec une flèche empoisonnée par le héros devenu dieu, pour avoir révélé le lieu de sa sépulture; la blessure, infectée et incurable, avait été considérée tellement dangereuse par les Grecs, lors du voyage contre Troie, qu'il fut décidé, sur l'avis d'Ulysse, d'abandonner le héros sur l'île de Lemnos. Là, il survécut pendant dix ans. Cependant, puisque l'oracle avait prédit

41 Des années plus tard, ce «chant scénique» fut réédité comme premier cahier d'un *Album des muses*, Paris, Firmin Didot, 1828 (F-Po, B-80). Le Prospectus adressé aux souscripteurs et aux littérateurs, précise que le premier cahier de l'*Album des muses, ouvrage périodique, de 5 f. de texte in-4, par Mendouze, Editeur, contient Terpsichore* [sic], *chant scénique orné de dix vignettes* [10 lithographies de Villain], *le second cahier devant paraître le 1er mars 1828, et les suivants chaque mois avec 5 f. d'impression et au moins 4 vignettes.* L'auteur de cette publication est Bartélemy-Louis Mendouze, imprimeur, lithographe et éditeur, mais aussi peintre, dessinateur et illustrateur, né le 13 oct. 1773 ou 1775, d'après le dossier constitué pour l'attribution de son brevet. En activité dès 1827, il n'est breveté imprimeur lithographe que le 6 mai 1828. Ernest Brioude est breveté imprimeur lithographe en sa succession le 18 mars 1834 (*Annuaire des imprimeurs*, Paris, Laharie, 1829). Le nom et le «chant scénique» *Therpsicore* rapprochent évidement le lithographe Barthélemy-Louis au «chevalier» «B. Mêndouze» auteur de *Therpsicore*, *Philoctète* et *Anacréon*. Cependant, il nous semble difficile que l'auteur néoclassique, grand amateur de danse et nostalgique du «vieux style», soit justement l'illustrateur qui publiera en 1828 les lithographies satyriques *Charles X et le Dey d'Alger*, Paris, Ostervald, VIII 1830 [F-Pn, RESERVE QB-201 (165) – FOL], *Le Serment des Voraces (Tout pour les places, les titres et l'argent. Nous le jurons!!)* [s.l.], [s.n.], [s.d.], [F-Pn, RESERVE QB-370(87) – FT4], *La Bataille du 28 juillet 1830*, [s.l.], [s.n.], [s.d.] [F-Pn, RESERVE QB-201 (165) – FOL], et d'autres lithographies similaires, en faveur de la Révolution de juillet. L'hypothèse reste séduisante, même si nous penchons plutôt pour une différence de génération, entre ces deux personnages (peut-être père et fils?): supposition tout autant indémontrable, pour le moment.

42 «Procès verbaux des avis émis par le jury sur les ouvrages acceptés», an XIV-1806, passé de F-Po à F-Pna.

que Troie ne tomberait pas sans l'aide des armes d'Héraclès, Ulysse et Pyrrhos retournent à Lemnos pour le récupérer.

Après les inévitables marches et danses guerrières, restreintes au début du drame comme une sorte de tribut au genre, l'opéra narre les affaires tout à fait privées de Pyrrhos, promis d'Ismélie fille de Philoctète, divisé entre l'amour (qui l'engage à respecter le héros et à ne pas lui soustraire les armes) et son devoir de soldat; d'Ulysse, guerrier froid et calculateur, se souciant uniquement de la patrie; d'Ismélie, qui se contenterait de ramener son père dans la société civile; et de Philoctète, déchiré entre la soif de liberté et l'esprit de vengeance contre les Grecs. La conclusion est banale: sur fond d'éclairs, l'oracle par la bouche du grand prêtre rappelle Philoctète aux armes et destitue un Ulysse serein et consentant du commandement des troupes, qu'il confère à Philoctète lui-même ainsi qu'à Pyrrhos. Le conventionnalisme des nœuds dramatiques et de leur déroulement n'élimine pas l'impression que ce travail, comparé à l'archaïsme d'*Anacréon*, aspire à s'inscrire dans la tradition plus récente de la tragédie-lyrique postgluckienne. En particulier, la pompe scénique concentrée dans le premier acte, le caractère privé et «bourgeois» de la confrontation interpersonnelle (toute l'attention converge de fait sur le rapport entre père, fils et gendre, avec Ulysse comme catalyseur) ainsi que la conclusion «d'en haut» font penser aux livrets de Nicolas-François Guillard (1752-1814) pour Gluck (*Iphigénie en Tauride*, 1779), Sacchini (*Œdipe à Colone*, 1786) et Paisiello (*Proserpine*, 1803), entre autres. C'était en effet une tradition encore vivante, qui allait aboutir, avec le succès triomphal de *La Vestale* de Spontini d'ici peu (le 16 décembre 1807), à un nouveau genre de grand-opéra.

Ce livret pourrait constituer l'essai le plus ambitieux, bien qu'ayant échoué, du poète Mêndouze. Cependant, malgré le nom de l'auteur, une certaine ressemblance stylistique dans la versification et l'évident embarras dans le traitement du *grand genre*, il n'existe pas d'autre élément réellement probant, permettant de certifier que l'auteur de *Philoctète* et celui d'*Anacréon* furent une seule et même personne. Même les graphies des manuscrits sont différentes, ce livret étant, selon toute probabilité, une copie au propre destinée à la commission de l'Opéra[43]. Il est vraisemblable que son examen ne fût pas positif.

Parmi les livrets manuscrits anonymes conservés à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris figure en revanche un opéra en un acte intitulé *L'Amour fugitif, ou Le souper d'Anacréon*[44]. Même après un examen sommaire, il ne

43 Toutefois, c'est la même graphie de la copie n. 2 du livret d'*Anacréon* conservé dans le dossier F-Pan, AJ[13] 89 n. 443. V. *infra*, note 61.

44 F-Po, Liv. M. 171.

fait aucun doute qu'il s'agit d'une version primitive du livret de l'opéra de Cherubini, du fait de l'exacte correspondance d'une grande partie des vers et des airs avec ceux de l'opéra («Dans ma verte et belle jeunesse», I, 4; «Je n'ai besoin pour embellir ma vie», I, 4; «Mon père est vieux, jaloux, méchant», II, 1); jusqu'aux récitatifs, y compris le tristement célèbre quatrain:

> Remplis, esclave intéressante,
> Ma coupe une seconde fois;
> Exprime encore entre tes doigts
> Le doux nectar de la rose adorante.

Ce fut précisément l'épithète «intéressante» – synonyme littéraire inusité choisi pour épargner au spectateur la monotonie d'un énième «charmante» – uni à la préciosité du style et des images[45], qui déchaîna l'hilarité du public le soir de la Première[46].

Cependant, les différences avec la version définitive du livret sont telles qu'elles font de cette esquisse une œuvre partiellement différente et sous certains aspects décidément singulière. On remarque avant tout la présence d'un nouveau personnage, le philosophe cynique Cratès de Thèbes, un disciple de Diogène qui vécut aux IVe-IIIe siècles avant J.-C.. D'après Apulée (vers 125-vers 180 après J.-C.), qui dans *Florida*[47] en esquissera avec admiration le portrait moral ainsi que la description iconographique traditionnelle (bosse, bâton et vêtement très court), ce philosophe renonça à ses richesses et aux commodités de la vie pour voyager à moitié nu en prêchant la renonciation aux biens éphémères, l'ascétisme et la supériorité de l'état de nature. Pourtant, dans ce livret les deux esclaves le dépeignent (scène I) comme un «déterminé glouton» qui ne perd aucun banquet d'Ana-

45 Et pourtant, le modèle est toujours celui d'Anacréon. Dans ce cas, l'ode XXXVIII, dûment châtiée: «Remplis ma coupe, ô bel enfant / Remplis-la de ce vin brillant / Plus doux que le sues de l'abeille». Cf. *Odes d'Anacréon, traduites en français*, p. 64.

46 Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855, Tome 2, XIX, p. 92: «On accueillit [...] plusieurs scènes avec des transports de gaieté, surtout lorsque Anacréon, s'adressant à son odalisque favorite pour lui demander à boire, lui dit: – *Esclave intéressante*. Les éclats de rire empêchèrent, pendant cinq minutes, l'acteur [Lays] de continuer». Il faut malgré tout noter que ce quatrain, tout comme l'équivoque échange «M'aimes-tu bien? – Oh! Oui, je te l'assure!» entre Anacréon et Amour (II, 5), n'apparaît pas dans la partition de l'opéra: tous ces vers furent probablement éliminés par l'auteur après le désastre de la Première, pour prévenir toute nouvelle contestation de la part du public; malheureusement ceci ne suffit pas – comme le souligna *Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel*, 21 vendémiaire an XII (14.10.1803) – à assurer une nouvelle chance de succès à la musique.

47 Vers 160 ap. J.-C., chapitres XIV et XXII.

créon, malgré le fait qu'il prêche le détachement des besoins matériels et circule avec son bâton et en costume d'Adam.

L'intrigue de ce court *opéra-ballet* est plutôt simple. Dans la première scène, les deux esclaves préparent la salle pour le festin; en attendant Anacréon, les jeunes filles médisent sur Cratès, hôte permanent du poète, toujours le premier à s'asseoir à table et le dernier à s'en lever. La première esclave chante à l'autre des couplets composés par Anacréon («Jeune beauté qui d'un air tendre», avec ce refrain gauche: «Pour l'enflammer / Amour la guette / Et la pauvrette / Est près d'aimer»). À son arrivée (scène 2), le poète admire leur travail («Quel séjour enchanté! / Quelle douce magnificence!»). Ce n'est pas son anniversaire, comme dans l'opéra de Cherubini, malgré qu'il avoue avec tristesse être désormais un vieillard de soixante ans. Non seulement il n'exprime aucune nostalgie pour Corine, mais au contraire il fait le galant avec les jeunes filles, se rendant ainsi plus minaudier que dans l'opéra. Les airs «Dans ma verte et belle jeunesse / Je passais le temps en vitesse» (à noter le saut conceptuel entre le «passait» de cette ébauche et l'«égalais» qui le remplace dans la version définitive)[48] et «Je n'ai besoin pour embellir ma vie» correspondent quasi parfaitement, en texte et position dramatique, à celles de l'opéra, y compris l'invitation des esclaves à jouir du temps présent. Anacréon vient de terminer avec son tranquille «je ne veux rien de plus», quand on frappe à la porte: c'est un enfant (le dieu Amour), égaré et «tout mouillé» par l'orage qui l'a surpris (et que cependant personne n'a entendu). De plus, l'orage mène, en effet, Amour enfant à la porte du poète, mais sans donner lieu à aucun événement scénique, et donc sans se charger d'une valeur symbolique adéquate. Il est vrai que l'arrivée d'Amour juste après la déclaration d'apaisement du poète voudrait être déjà un préavis du bouleversement qu'il va apporter dans sa vie, mais nous verrons bientôt que la fonction dramatique du dieu ailé va se déplacer d'Anacréon à Cratès.

48 Un «saut» malgré tout non apprécié du critique du *Mercure de France* (vendémiaire an XII, pp. 124-129), qui reprocha au poète exactement la singularité de la définition du Temps comme «rapide», contraire à l'iconographie qui le voulait vieux et lent («Nous n'avons pas besoin de faire remarquer à nos lecteurs cette comparaison si neuve et si gracieuse de la légèreté du bel âge avec le vol rapide du vieux Saturne»). Mais ici tout tourne, au contraire, sur la rapidité de sa fuite, qui constitue la préoccupation fondamentale d'Anacréon. Par conséquent, la version définitive est non seulement pertinente, mais aussi parfaitement adaptée au caractère mélancolique et rêveur du protagoniste. On pourrait, cependant, noter comme caractéristique du style de Mêndouze le rapprochement parfois maladroit de matériau poétique de matrice classique avec des images et des métaphores puisées dans la langue bourgeoise commune.

Sans solution de continuité, à la demande d'Anacréon, le petit raconte sa mésaventure dans le même air que dans l'opéra («Mon père est vieux, jaloux, méchant»). Il s'est enfui de chez lui pour se soustraire aux reproches de son père, après que celui-ci l'avait découvert posté en sentinelle au rendez-vous adultérin de sa mère et d'un «guerrier charmant» (autrement dits, Vénus et Mars). Pendant qu'Amour sort pour changer ses vêtements mouillés, arrive Cratès (scène 5), parlant philosophie sous le regard ironique du poète, qui connaît son vrai caractère de bon vivant. Finalement (scène 6), Corine entre, accompagnée de Bathylle et Glycère. Les deux airs suivants, «Quelle est heureuse la jeunesse!» d'Anacréon, et «Je veux m'unir à toi pour embellir ta vie», la réponse amoureuse de Corine, correspondent quasi exactement à la version définitive de l'opéra (II, 3). Dans la scène suivante (7), les protestations des esclaves contre les espièglerie d'Amour («Anacréon, cet enfant est un diable» s'exclame la première, avec une métaphore décidément trop actualisée pour son temps[49]) ramènent au premier plan l'enfant, dont l'esprit et la beauté fascinent tout le monde: «M'aimes-tu bien?» lui demande le poète – «Oh oui, je te l'assure», répond le dieu, en invoquant la protection de l'ire maternelle. Seul Cratès n'est toujours pas séduit; envisageant même le danger, il voudrait se débarrasser du polisson (air: «Oui, chassez moi ce malheureux enfant»). L'occasion se prête à un vaste morceau d'ensemble, dans lequel la morale du philosophe se trouve ainsi raillée par le jeune garçon:

> Toujours rire, toujours chanter
> Ce sont le charme du bel âge.
> Je respect très fort un sage
> Mais je ne veux point l'imiter.

À la fin, Cratès s'éloigne troublé, et tous se disposent pour le banquet (scène 9: «Anacréon, la table est prête»). L'hymne à Bacchus («Honneur au Dieu de la vendange!») est identique à celui de l'opéra. L'épisode où Athanaïs montre à Corine les différents types de danse n'existant pas du tout, le ballet et la pantomime limitent leur présence au minimum indispensable, en apparaissant uniquement dans la scène du banquet (9). Enfin, séduit par Amour, Cratès chante un air où il renie sa philosophie («La philosophie n'est plus rien») et décide d'entreprendre les belles jeunes filles. Lorsque le chœur à son tour invite à se garder des «caresses de l'Amour», la première esclave, qui se méfie de l'enfant, en regardant son œil malicieux «se souvient» d'un «avis» de Vénus. Dans cette annonce la déesse, à la recherche de son fils, met en garde tout le monde du danger

49 Voir la fin de la note précédente. Dans la version définitive, il sera corrigé en «Anacréon, cet enfant intraitable» (II, 4).

que représentent sa beauté, son sourire, ses larmes, et promet «le plus doux baiser» «à qui rendra cet enfant à sa mère». En réponse, Amour se jette à ses genoux en pleurant et priant (air: «Ah soyez touché[s] de mes larmes»), mais il est enchaîné, «les deux mains derrière», au pied de la statue de la Sagesse[50]. Avertie par les chants ivres d'amour d'Anacréon, Vénus, réclamant son fils, apparaît en majesté «sur son char et entourée des Grâces et de petits amours portans des flambeaux». Après avoir réprimandé Amour avec un long air («Ne sais tu pas ma peine amère»), elle récompense Anacréon du baiser promis («Reçois donc le baiser promis / Puisque tu rends mon cher fils à sa mère»). «Anacréon reçoit le baiser» et l'opéra se conclut.

Cette version primitive du livret trahit immédiatement son origine littéraire et érudite. La poésie d'Anacréon et ses thèmes directeurs n'ayant en eux-mêmes aucune autonomie dramatique, l'auteur recourt à l'assemblage d'autres sources classiques en tant que prémisses ou béquilles narratives pour soutenir une action faiblement originale, mais n'ayant toujours pas acquis une motivation et une cohérence qui lui soit propre. Dans cet assemblage on peut aisément reconnaître: 1) l'idylle de Moschus *L'Amour fugitif*, qui donne, avec le titre, les détails de Vénus à la recherche de son fils (y compris le baiser comme prix) et le «signalement» de ce dernier; 2) l'histoire des amours de Vénus et Mars, surpris par Vulcain[51], ornant d'un pompeux arrière-plan mythologique des événements tout à fait prosaïques, tels l'échappée de l'enfant-sentinelle de la rage de son «père» (de surcroît, avec l'invraisemblable généalogie d'Amour fils de Vulcain, forcément fabriquée en contradiction avec le mythe classique)[52]; 4) un souvenir implicite de l'ode III d'Anacréon, sans aucune citation de *L'Amour mouillé* de La Fontaine; 5) la philosophie cynique (Cratès), utilisée en apparente contradiction avec les valeurs d'Anacréon.

La forêt de pédanteries classiques élaguée, l'image de ce dernier reste, d'autre part, assez fidèle à celle plus commune au XVIIIe siècle. Vieux mais toujours sensible à la beauté et à l'amour, le poète est, en effet, appelé à

50 Dans l'opéra (II, 7) Amour s'adresse directement à Anacréon et à Corine: «Ah! Sois touché de mes alarmes». Là, l'épisode sera développé dans un ensemble général imposant; à la fin, même si Anacréon veut le libérer, la première esclave attachera bien serré l'enfant au pied de la statue de la Sagesse, juste avant l'arrivée de Vénus.

51 Homerus, *Odyssée*, VIII, 351-490; Higinus Astronome (IIe-IIIe après J.-C.), *Fabulae*, 148.

52 Dans le mythe grec Amour (Eros) a plusieurs généalogies, mais il ne lui arrive guère d'être considéré comme le fils de Vénus et Vulcain, et de plus, issu d'un mariage imposé à la déesse et que de toute évidence elle détestait. Au contraire, on lui attribue plus souvent comme parents Vénus et Mars eux-mêmes (Cicerone, *De natura deorum*, III, 23).

jouer encore une fois, avec sa sagesse d'Ancien, le rôle de médiateur entre des idéaux de vie opposés, celui hédoniste et insouciant d'Amour et celui moraliste et philistin du philosophe : tout à fait comme on le trouvait déjà dans le modèle établi par Rameau et revisité par Grétry.

Toutefois, en l'occurrence, les opinions de Cratès sont considérées avec ironie dès le début et remises en cause du fait de leur hypocrisie ; et c'est bien le philosophe et non le poète, la victime désignée des traits (à double sens) d'Amour, durant le banquet. La prédestination du philosophe à la défaite réduit, par conséquent, le véritable poids dramaturgique de la confrontation idéologique, l'abaissant à un pur prétexte comique et caricatural. À payer les pots cassés de ce contraste fictif entre Amour et Cratès, déjà vétuste et emmêlé dans des querelles verbales insipides, c'est justement Anacréon, relégué au second plan en tant que spectateur (plus que médiateur) d'un bouleversement qu'il ne vit pas à la première personne. Il n'est pas encore le poète au seuil de la sénilité, partagé entre la conscience du temps qui s'écoule inexorablement, les regrets de la beauté et de la jeunesse, et l'amour toutefois vif pour Corine, comme il le sera pour Cherubini. Cet Anacréon reste coincé dans des conventions littéraires établies, Amour ne lui suscite aucun changement intérieur, et Corine, quant à elle, n'est qu'un personnage effacé, à qui personne ne porte la moindre attention.

En effet, tout semble conférer à ce manuscrit le caractère d'une ébauche : l'absence d'un vrai contraste dramatique et, finalement, d'un vrai protagoniste ; l'absence de lien entre les éléments de l'intrigue (juxtaposés plus que reliés) ; des personnages fades et conventionnels ; la versification approximative et même en certains points hachée et proche de la langue parlée. Même l'agencement spectaculaire de l'opéra-ballet est rabougri, le ballet se réduisant à une seule occurrence, institutionnelle et purement décorative. Sur cet assemblage de motifs hétérogènes, issus du répertoire classico-mythologique ainsi que d'un prétentieux *background* de type philosophique, se répand un goût baroque pour les concepts et les images alambiqués. Parfois ce goût semble s'eclairer d'un regard malicieux et libertin, lié essentiellement au personnage grotesque de Cratès, certes plus prononcé que dans l'opéra, où ce personnage n'existe plus.

Par ailleurs, les espièglerie d'Amour sont identiques, de même que l'inquiétante fascination que l'enfant exerce sur ceux qui l'approchent, jusqu'à en faire quasiment un objet inavoué de désir (le fameux et déjà cité « M'aimes-tu bien ? » d'Anacréon à Amour, passé à l'identique dans le livret de la création et sitôt après expurgé de la partition du fait de son ambiguïté). L'aspect provisoire de la versification est pourtant compensé par d'amples passages – restés presque identiques, ou à peine modifiés, dans la version définitive – dans lesquels la poésie la plus émouvante d'Ana-

créon revit avec spontanéité dans un pathos moderne et sincère. Un pathos qui, uni à l'atmosphère intime et familière d'intérieur bourgeois, dut toucher immédiatement la sensibilité de Cherubini, et qui en définitive constitue déjà la qualité plus singulière et convaincante du livret.

Le manque de références aux époux Gardel – étrange, pour l'auteur de *Therpsicore* et des exquises scènes d'Athanaïs – ainsi que ses défauts de dramaturgie, pourraient amener à penser que ce travail de goût *rétro* ne soit que l'œuvre d'un amateur, peut-être écrite des années auparavant et conservée dans un tiroir en attendant l'occasion propice. Toutefois, ce livret montre de façon certaine les empreintes d'un œuvre *in fieri*. Sans compter l'aspect provisoire et les nombreux passages couverts de ratures, il y a dans les quatre dernières pages des adjonctions autographes au texte, où se distinguent aisément :

- une nouvelle version de la scène 1, avec un élargissement significatif de la part de Corine, qui dialogue avec les deux esclaves ;
- une scène (censément la suite de la précédente) pour « Corine seule », dans laquelle la jeune femme déclare son amour pour Anacréon (dont elle nous indique que « c'est aujourd'hui la fête »), et chante son premier air, une prière à Amour (« Aimable enfant dont la brûlante flamme ») ;
- des nouveaux « couplets d'Anacréon », à la rédaction encore très tourmentée et provisoire, mais dans laquelle on peut déjà reconnaître la chanson « Jeunes filles aux regards doux », calque très efficace d'images et expressions anacréontiques, comme l'admettra du bout des dents même la critique la plus acérée, après la première[53]. Ils seront chantés encore par Corine (I, 2 de la version définitive), au lieu de la première esclave, éliminant la médiocre « Jeune beauté qui d'un air tendre » ;
- des fragments d'un nouveau dialogue, encore provisoire et un brin prolixe, pour la dernière scène (10) entre Anacréon et Vénus. Curieusement, l'offre de la déesse – « Demande-moi la faveur la plus chère / Richesse, honneurs Vénus a tout promis, / Tes vœux ils seront tous accomplis » – suit les desiderata du poète : surtout conserver Corine pour amie et profiter toujours, malgré l'âge, de ses festins égayés par la jeunesse et Bacchus, avec son luth et sous le guide d'Amour. Cette nouvelle conclusion, déjà centrée sur le poète et son amour pour Corine, élimine très significativement le baiser-prix de Vénus : un détail d'Antiquité classique littéraire et érudit, mais étranger au goût contemporain.

53 « Sa chanson – *Jeune filles aux regards doux* – [...] où l'on retrouve au moins, tant bien que mal, quelques-unes idées du poète grec, est à-peu-près la seule chose que le public, grâce à la voix de madame Branchu, ait écoutée avec patience », *Mercure de France*, vendémiaire an XII.

Malheureusement, on ne peut pas établir avec certitude si ces modifications furent la conséquence d'un contact concret de Mêndouze avec le théâtre de l'Opéra et peut-être avec le compositeur, ou bien l'évolution naturelle d'un canevas dramatique encore sans destination. Ce scénario anonyme reste, toutefois, sans aucun doute la version la plus ancienne connue du livret de l'opéra de Cherubini. Il est, d'ailleurs, fort plausible que, plus tard, ce soit justement l'absence du nom de l'auteur qui ait décidé son sort particulier, en le plaçant parmi les livrets manuscrits anonymes, alors que ses versions suivantes se retrouvent normalement parmi les documents du théâtre de l'Opéra.

C'est, en effet, dans le dossier de l'Opéra, relatif à *Anacréon, ou L'Amour fugitif* et déposé comme d'autres aux Archives nationales, que nous avons retrouvé quatre différentes copies manuscrites du livret, correspondants à deux ou trois phases successives d'élaboration[54]. Et bien d'autres documents intéressants : une lettre de sollicitation de Mêndouze lui-même au directeur de l'Opéra, de la même graphie que le scénario anonyme ; une lettre du directeur de l'Opéra au préfet du Palais concernant la représentation du spectacle ; divers autres communications à l'administration, relatives aux décors et à la mise en scène[55].

Les quatre copies sont certes toutes postérieures au manuscrit anonyme, et sur le frontispice chacune indique sans ambages l'auteur, ou les auteurs : « le Cit. B. Mêndouze » (1e), « B. Mendouze » et « Cherubini » (2e), « C. B. Mêndouze » et « C. Cherubini » (3e et 4e)[56]. L'accent circonflexe sur le « e » du nom du librettiste se confirme également, précision de la prononciation hispanisante qui disparaît souvent dans d'autres documents, laissant parfois un simple accent grave. Le titre se transforme, de *L'Amour fugitif, ou Le souper d'Anacréon*, en *Anacréon chez lui, ou L'Amour fugitif*, qui souligne le caractère intime et domestique de la pièce et établit un lien précis avec l'heureux précédent de Grétry[57]. L'opéra est toujours défini

54 F-Pan, dossier AJ[13] 89, n. 443, *Anacréon ou l'Amour fugitif*, 5 Octobre 1803.

55 *Décorations de l'Amour fugitif*. À remarquer les indications suivantes : « la pièce commence de nuit » ; « Vénus descend des nuages avec toute sa suite, et reste en sa compagnie, proche d'Anacréon ; les nuages se retirent sur le fond » ; « On pourra se servir de la machine de Vénus faite pour *Praxitelle*, avec une très légère retouche de peinture ». *Praxitèle, ou la Ceinture* est en effet un autre « opéra anacréontique », en un acte, écrit par Pierre-Joseph Candeille et représenté pour la première fois à l'Opéra le 24 juillet 1800 avec la musique de Jean-Baptiste Milcent (mais attribuée à Jeanne-Hippolyte Devismes).

56 « Cit. » ou « C. », pour « Citoyen ». Le « R. » qui apparaît sur la première édition de la partition est donc clairement une erreur.

57 Un autre lien significatif avec l'*Anacréon chez Polycrate* de Grétry sera représenté par la présence, comme protagoniste, du célèbre et très populaire *basse-taille* (baryton ou ténor grave) François Lays (1758-1831). Quoi qu'en aient écrit, plus tard, Castil-

comme *opéra ballet en un acte* et seule la dernière copie (n. 4 dans notre liste[58]) indique «deux actes». Cela renforce ainsi l'impression, tirée de la lecture du manuscrit anonyme, d'un travail conçu dès le début comme un opéra anacréontique de petites dimensions: ce qui aurait été sans aucun doute plus cohérent par rapport à la minceur de l'intrigue originale, mais non par rapport à ce qu'il allait devenir dans les mains du compositeur, comme on le verra ci-après.

Copie n. 1: *L'Amour fugitif, ou Le souper d'Anacréon opéra ballet en un acte par le Cit.[oyen] B. Mêndouze*

C'est une source importante, dans laquelle l'aspect général de l'ébauche s'oriente nettement vers une physionomie plus définie. Comme le titre, la graphie est identique à celle du scénario anonyme, et c'est la même main qui apporte d'importantes corrections. Pour la première fois, le nom de l'auteur est cité – mais non celui du compositeur. Que la pièce soit devenue un *opéra ballet* le démontrent clairement l'introduction de la pantomime d'Athanaïs dans la scène 3, après le dialogue entre Corine et les deux esclaves, ainsi que la reprise du ballet à la fin de l'opéra et l'élargissement du divertissement central, auquel une correction a ajouté, dans la didascalie, la nouvelle entrée d'Athanaïs à la tête des danseurs «des deux

Blaze («L. [...] était gros, court, lourd, avec un nez de Polichenelle. Sa structure ne convenait pas au genre tragique. L'opulence de son tuyau vocal, l'aplomb et la chaleur qu'il apportait à l'exécution, lui faisaient pardonner ces défauts qui devenaient des qualités pour le genre comique», in *L'Académie impériale de musique*, vol. 22, p. 187) et Fétis («Lays n'était pas un grand chanteur; [...] il ignorait les éléments de l'art du chant. Sa vocalisation était lourde, il n'avait point appris à égaliser les registres de sa voix [...]; mais malgré ces défauts, la beauté de sa voix lui faisait des partisans de presque tous les auditeurs», en *FétisB*, ²1867, vol. 5, pp. 235-236: 236), Lays fut l'une des colonnes de l'Opéra (il y avait débuté en 1779 et il ne se retira qu'en 1822), habitué à aborder des dizaines de rôles très différents entre eux (il devait être doué d'un registre de fausset développé). Il reste un interprète historique de Gluck, Sacchini, Piccinni, Mozart (premier Figaro à Paris), Grétry, jusqu'à Cherubini et Spontini (premier Cinna de *La Vestale*). En 1803, il était désormais un chanteur mûr, mais encore idéal pour des rôles plus de chant que d'action (Thésée dans *Œdipe à Colone* de Sacchini, par exemple, l'un de ses rôles les plus célèbres). Selon Castil-Blaze, «Lays se complaisait dans les rôles de poète, de musicien couronné de lierre, de pampres ou de fleures, Animé du triple délire / Des vers, de l'amour et du vin. Le succès d'*Anacréon chez Polycrate* l'avait mis en goût» (*L'Académie impériale de musique*, vol. 19, p. 92). En somme, un Anacréon prédestiné. Voir aussi Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p. 65.

58 La numérotation des copies suit clairement notre reconstruction.

sexes». La même intervention a éliminé l'air prévu pour Cratès durant le festin, en le substituant avec une première rédaction, plus courte et poétiquement sommaire, de «Dansez, dansez, Nymphes légères», qu'Anacréon chante avec l'accompagnement de sa lyre, en admirant ravi Athanaïs: «quel pas voluptueux / Que de souplesse! que de grâce!».

C'était, d'autre part, la seule survivance du personnage du philosophe, qu'un trait de plume biffe même de la liste des personnages, présente dans cette copie. Par contre, le personnage de Corine acquiert décidément du relief, approfondissant son rapport avec Anacréon et dominant les premières scènes avec les deux airs déjà cités («Aimable enfant dont la brûlante flamme» – où elle brule l'encens devant la statue d'Amour priant le dieu ailé pour que le poète l'aime à son tour – et «Jeunes filles aux regards doux»). Quant à Anacréon, il se déclare encore «vieillard de soixante ans», sans que cela l'empêche de faire toujours le galant avec les deux esclaves (comme dit la première louant son âme démocrate: «Anacréon toujours galant / Oublie en cet heureux moment / Qu'il parle à ses esclaves»). Pourtant, l'élimination de Cratès ramène le poète au premier plan, avec sa mélancolie et les doutes sur la licéité de son amour pour la jeune Corine. L'action peut donc se recentrer autour du protagoniste Anacréon et du trouble qu'Amour va lui infliger, avec des effets importants en fonction de la musique. Ce n'est pas un hasard, malgré l'absence de l'orage, si la citation de *l'Amour mouillé* de La Fontaine est insérée ici pour la première fois, précisément au cours du tout nouveau quatuor «De nos cœurs purs et sans détour», dans lequel les couples Anacréon–Corine et Bathylle–Glycère expriment l'exaltation amoureuse subséquente à l'air du dieu «Ne repoussez pas un enfant» («avec humour et malice», dit la didascalie)[59].

Le festin est interrompu cette fois par la première esclave qui remet à Anacréon «un édit de la belle Vénus», par lequel «la reine de Cythère», «ayant perdu son fils, / Le redemande à la nature entière» (scène 11). La description d'Amour, la pantomime de son identification et ses pleurs alors qu'il est attaché à la statue de la Sagesse, correspondent à la version anonyme de la Bibliothèque de l'Opéra[60]. Sauf qu'ici la première esclave, resserrant les cordes autour de l'enfant, rappelle à tous que «de qui rendra cet enfant à sa mère / Tous les vœux seront accomplis. / Vénus promet la

59 Une autre particularité de cette copie est justement la présence des nombreuses didascalies, très soignées par rapport à l'action et aux costumes des personnages (à son entrée, Amour est «enveloppé dans un espèce de petit manteau qui cache ses ailes et ses armes», comme le veut l'iconographie), mais encore générales par rapport aux décors.

60 Les sources directes de ce point du livret sont, comme nous l'avons déjà dit, l'idylle de Moschus *L'Amour fugitif* et l'ode XXX d'Anacréon, où cependant la Beauté est substituée à la Sagesse.

faveur la plus chère»: où le dernier vers succède au vers biffé «le plus doux baiser est promis». La première copie attribuée à Mêndouze intègre donc dans le texte la correction ébauchée à la fin du livret anonyme, où le baiser de Vénus avait déjà été supprimé.

Dans le final, après l'air de Vénus et la requête d'Anacréon à la déesse de passer le reste de sa vie avec Corine (nettement abrégé par un trait de plume), au lieu du chœur général on trouve un *vaudeville* (en couplets sans refrain) pour le couple protagoniste et pour Amour, avec la morale consolante de la fable (Amour: «Belles, suivez Anacréon!»; Corine: «Chaque saison a son plaisir»; Anacréon: «Laissons tomber sur l'avenir / Le voile de l'insouciance»).

L'esquisse poussiéreuse et érudite s'est donc transformée en un projet dramatique et théâtral cohérent, différemment caractérisé. Le tournant est tellement net qu'il est difficile de ne pas l'attribuer à la prise en compte d'une destination spécifique – la scène de l'Opéra – et des suggestions de quelqu'un du métier. La pantomime d'Athanaïs au début de l'opéra, par exemple, requiert une excellente danseuse soliste qui sache aussi chanter: force est de penser à Mme Gardel, spécialiste du genre. De la même façon, la disparition du philosophe Cratès; la convergence du nœud dramatique sur le protagoniste Anacréon, sur Corine et Amour (ce sont eux trois qui ont le dernier mot); la citation explicite de la fable de La Fontaine; en résumé: le virage vers le sérieux, dans un contexte classique sincèrement récréé, nous fait supposer l'intervention directe de Cherubini.

Copie n. 2: *L'Amour fugitif, ou Le Souper d'Anacréon. Opéra Ballet en un Acte par B. Mendouze, musique de Cherubini.*

On y remarque quelques ratures et quelques vers changés, des didascalies plus nombreuses et soignées surtout par rapport à la scénographie, mais finalement cette copie au propre se limite à fixer le texte de la version précédente de façon plus claire et agréable. Il est donc encore plus significatif que, pour la première fois, le nom du compositeur apparaisse sur le frontispice, confirmant nos suppositions précédentes sur sa participation au travail. La graphie est différente, sans doute celle d'un copiste, qui corrige son erreur de transcription du titre («*La fête d'Anacréon*» au lieu de «*Le souper d'Anacréon*») sur le frontispice, mais pas en tête du texte (p. 3): c'est en effet la même graphie que celle du livret de *Philoctète*, envoyé par Mêndouze à la commission de l'Opéra quatre ans plus tard[61].

61 Voir *supra*, note 43.

Copie n. 3: *Anacréon chez lui, ou L'amour fugitif. Opéra Ballet en un acte. Paroles du C. B. Mêndouze. Musique du C. Chérubini.*

Il s'agit d'une autre copie au propre, plus élégante que la numéro 2, et d'une graphie différente. Le changement du titre, en éliminant le prosaïque «souper», ramène la pièce dans un contexte théâtral plus récent (tout en gardant son caractère d'intimité domestique), entraînant une allusion probablement intentionnelle à un précédent de succès, *Anacréon chez Polycrate* de Grétry. Les didascalies sont particulièrement soignées et riches de nouveaux détails par rapport aux décors et au déroulement de la pièce: le «boudoir» du poète devient un «Pavillon» (toujours «orné à la grecque»); au début de l'opéra une indication temporelle nous renseigne que «le jour est à son déclin»; les «sons de trompe» annonçant l'édit de Vénus se répètent plus fortement en s'approchant (il n'y en avait qu'un seul, dans la copie n. 1). Quant au texte chanté, cet exemplaire présente une seule variation importante par rapport à la copie précédente: le vaudeville en trois couplets qui fait suite à l'air de Vénus est éliminé. La déesse «remet Corine dans le bras d'Anacréon» et le chœur général entonne «Chantons la déesse des Grâces». Un ballet conclut l'opéra.

Copie n. 4: *Anacréon ~~chez lui~~, ou L'amour fugitif. Opéra Ballet en ~~un~~ deux actes. Paroles du C. B. Mêndouze. Musique du C. Chérubini.*

Les copies n. 2 et n. 3 – des transcriptions non autographes très soignées – témoignent d'un état de la composition du livret suffisamment établi et cohérent, même si l'ensemble diffère encore de l'*Anacréon* de Cherubini tel que nous connaissons.

Néanmoins, dans le même dossier figure une dernière copie, correspondant à la phase d'élaboration du texte la plus proche de la version définitive, sans y coïncider encore totalement, elle non plus. Avec ses nombreuses ratures et corrections, les ajouts sur des morceaux de papier collés ou sur des feuillets mobiles insérés entre les pages, et même mutilé (les feuilles avec l'air «Dans ma belle et verte jeunesse» et le trio «Sachons, dès que le jour commence» manquent), c'est pourtant, des exemplaires rescapés, celui qui nous instruit le mieux sur les dernières phases du processus laborieux de définition dramatique et textuelle de l'œuvre. Son importance tient *a fortiori* au fait que cette copie est entièrement de la main de Mêndouze, tout comme la version anonyme et la copie n. 1 du dossier n. 443 des Archives nationales (ce qui se déduit facilement par la confrontation avec la lettre du librettiste, dont nous parlerons plus avant).

Par rapport à la structure de la pièce, la nouveauté la plus éclatante consiste dans sa division en deux actes: ceci survint du reste lorsque la rédaction de cette copie était presque achevée, comme le démontrent le

remplacement des numéros des scènes comprises dans le nouvel acte II, l'ajout de quelques feuillets avec le nouveau texte, collés à l'endroit de la césure dramatique, et la correction sur le frontispice, où l'indication «deux actes» est superposée à l'ancienne, barrée.

La division en deux actes est à l'origine de l'introduction de l'épisode de l'orage, auquel auparavant il n'était fait qu'allusion, et qui se pose finalement en évènement scénique – et donc musical – déterminant de l'opéra, en accord avec les précédents de Rameau et de la fable de La Fontaine, dont le souvenir est maintenant explicité. Que la seule péripétie de cette pièce ait été ajoutée par pure opportunité théâtrale – comme nous le verrons plus avant, pour échapper au danger d'une longueur excessive –, n'empêche pas qu'elle ait réellement pu enrichir la dramaturgie, qui aurait été autrement fumeuse et inconsistante. Essentiel pour donner à la fin de l'acte premier un effet convenable de tension et variété scénique, cet épisode renforce également la prégnance symbolique de l'arrivée d'Amour, et par conséquent de ses entreprises successives. Pour preuve, il suffira de regarder les changements subis à son tour par le second final: l'air de Vénus est éliminé (par une croix au crayon) et la dernière scène – entièrement réécrite sur deux feuillets volants insérés après la version primitive – ne laisse plus que quelques mesures de dialogue à la déesse et au poète, pour faire place au discours final d'Amour, avant que le chœur ne scelle brièvement l'opéra dans le «mouvement général», mais *sans* la reprise du ballet. C'est donc justement au dieu ailé – et non à sa mère, passant de *dea ex machina* à un simple «effet spécial» – qu'il revient de recueillir le vœu d'Anacréon: c'est lui qui unit le poète à Corine («Oui, pour jamais, Corine à ton sort est unie») en lui prédisant l'immortalité de son art, et prononce les dernières paroles, en tant qu'enfant-dieu finalement reconnu et en parfaite cohérence avec le rôle dramaturgique de premier plan dont il vient d'être investi: «Vous connoîtrez, au trouble que j'inspire, / qu'on est pas toujours un enfant». Ce dernier vers de l'inquiétant garçon, qui sera souligné dans la partition par la reprise du refrain de son deuxième air, est tellement bien calculé en fonction de la musique qu'on ne peut pas s'empêcher de supposer, même dans ce cas, la participation active du compositeur à la rédaction du livret.

La révision de la dramaturgie s'étend jusqu'aux articulations du rythme dramatique, qui devient plus naturel et équilibré dans l'alternance de tension et distension, et plus conforme aux nécessités du temps musical et chorégraphique; bref: plus théâtral. Ainsi une petite intervention de Corine et Glycère («Que tous vos yeux respirent la tendresse»), écrite sur un feuillet mobile inséré dans les pages de cette copie n. 4, élargit l'épisode compris entre les deux reprises de l'air de Anacréon «Dansez, dansez, Nymphes légères» (même si le texte de ce dernier n'est toujours pas dans

sa version définitive), pendant qu'Athanaïs danse en charmant le poète. De façon similaire on évite l'interruption brusque et l'évacuation de la scène après les danses d'Athanaïs au premier acte (scène 3), alors que dans les autres versions l'artiste partait en dansant suivie par Corine : peu de mesures de récitatif pour cette dernière («À ton art séducteur je ne puis qu'applaudir [...] J'entends Anacréon»), insérées elles-mêmes dans les pages sur deux feuillets mobiles, suffisent à donner à la scène une conclusion plus achevée et aimable, mais surtout elles donnent plus de relief théâtral à l'entrée d'Anacréon qui suit. Aussi la scène dans laquelle Corine et les deux esclaves préparent la salle pour le festin (I, 2) – en faisant travailler les esclaves mâles cette fois – est développée avec un dialogue et une pantomime plus naturels et spontanés. La même main expérimentée a dû dicter également les nouvelles scènes de l'orage (I, 4 et 5). Celui-ci commence de façon graduelle lorsqu'Anacréon a chanté sa tranquillité intérieure, croît une première fois à travers des interventions bien dosées de l'orchestre, des solistes, du chœur et des danseurs, s'interrompt quand Amour frappe à la porte et est accueilli, et reprend avec une violence revigorée jusqu'à la fin de l'acte, où «tout le monde fuit». Néanmoins, malgré sa charge symbolique (et son éclat musical), la *maestria* de l'assemblage ne réussit pas à cacher l'impression d'emprunt de cet épisode à la tradition de la tragédie lyrique (il suffit de penser à la fin du premier acte d'*Œdipe à Colone* de Sacchini) ; une démarche un peu encombrante dans le contexte structurel (normalement) plus léger d'un opéra-ballet anacréontique. C'est pour cela, peut-être, que Mêndouze se soucie d'ajouter, au bas de la page, une didascalie qui semble prudemment fermer la «parenthèse» excentrique : «L'orage continue pendant l'entracte et le ciel redevient pur».

Parallèlement à la mise à jour théâtrale, une autre caractéristique importante de cette copie est la qualité des corrections apportées à l'expression poétique. Le langage est soumis à un processus de raffinement subtil qui, visant à mieux définir les personnages, finit par répandre en même temps une patine d'élégance néoclassique autant précieuse que naïvement sentimentale : la poésie anacréontique, revisitée par la sensibilité moderne d'une époque de transition. Prenons quelques exemples. Dans la prière de Corine à la statue d'Amour (I, 1), le distique final – «qu'Anacréon devienne aimant autant qu'aimable, / Fais qu'il m'adore et mon cœur est content» – est corrigé en «Fais qu'Anacréon aime autant qu'il aimé, / Oui, que je soit aimée, et mon cœur est content»[62] ; l'anachronique

62 Il faut signaler que ces vers changent dans le livret, mais pas dans la partition, qui se conforme ici à la première version. Évidemment la correction du texte échappa au musicien, qui avait déjà composé le morceau.

«diable» de la première esclave (scène 8; II, 4 après la division en deux actes) devient «Cet enfant intraitable»; «Quel séjour enchanté», à l'entrée d'Anacréon (I, 4), change en «Quel spectacle enchanteur!»; et ainsi de suite.

De même, l'image du poète trouve enfin une définition originale. Comme nous l'indique la deuxième esclave (I, 2: «À la volupté de ses vers, / À ses transports dans une fête, / Diroit-on que cinquante hivers / Ont déjà pesé sur sa tête?») il est rajeuni de dix ans; par contre, il semble plus sérieux et grave qu'auparavant, tellement assombri par le sentiment acéré du temps qui s'écoule et des prémices de sa maturité qu'il doute de son droit à l'amour de Corine. Sa première scène (I, 4) se trouve fort changée dans cette perspective: il ne fait plus le galant avec les deux esclaves, mais il est simple et sincère, perdu dans ses réflexions et inquiet de l'absence de Corine. L'évocation mélancolique de la jeunesse, la recherche d'une consolation dans le vin, l'art et la contemplation un peu langoureuse de la beauté le porteraient à deux doigts du seuil dangereux de la complaisance esthétisante, s'il n'y avait pas le contrôle de la musique absolument «classique» de Cherubini. Pourtant, même pendant les dialogues avec Amour, le poète est plus paternel et protectif qu'ambigument attiré par son charme: il prend l'enfant sur ses genoux pour le réchauffer et le consoler, l'encourage à se confier, s'inquiète pour sa mère... Enfin, il est tout à fait revenu à l'Anacréon de La Fontaine, cible idéale des traits d'Amour. D'ailleurs, son image ne correspond plus uniquement à celle conventionnelle du XVIIIe siècle. La reconstruction idéale de la Grèce antique s'achève désormais avec pleine conscience historique et esthétique, on pourrait même dire archéologique (scénographies et objets de scène, libations, danses et chants). Anacréon, reconsidéré à la lumière de son ouvrage authentique, est devenu le symbole évoqué au début de cet étude: un antihéros moderne sans fatuité et galanterie, en définitive plus sérieux et complexe que le modèle de l'Antiquité; un homme et un artiste qui ne croit plus aux nobles idéaux et n'attend de la vie que la consolation de la beauté et des arts, un peu de joie domestique, et l'espérance qu'un souffle d'amour vienne encore l'animer.

La pièce primitive, allégée des vestiges philosophiques et littéraires ainsi que des traits galants «Ancien Régime»[63], mélangés avec les obligations institutionnelles de l'*opéra ballet*, a gagné un plan cohérent, où les éléments – danse, poésie, musique – ont trouvé leur place, des personnages simples mais bien définis et plausibles (Anacréon, Corine, Amour,

63 «Mais, gardons-nous des funestes orgies. / Ne nous livrons qu'à de nobles folies», met en garde cet Anacréon mi-bon vivant mi-prud'homme, en II, 6.

la première esclave), et surtout un style poétique individuel, parfois un peu alambiqué, plus souvent simple et presque naïf, dans le meilleur des cas animé d'une émotion authentique[64]. On remarquera toutefois que la cohérence de la dramaturgie et le sérieux des contenus donnent maintenant à la pièce un caractère grave et parfois solennel, une mélancolie de fond qui convient peu à la légèreté dégagée de l'*opéra ballet* de l'époque. C'était mal s'adapter au goût d'un public très sensible aux différences de genres musicaux et, en décevant ses attentes, risquer la chute de l'opéra.

Faut-il attribuer ces changements uniquement à la main de Mêndouze? Il semble plutôt vraisemblable que, au moins après la rédaction de l'ébauche initiale (et peut-être après l'accord avec la direction de l'Opéra), il y ait eu une coopération entre poète, chorégraphe et compositeur. L'autorité de Pierre Gardel, sa pratique de l'opéra ballet en général et du genre anacréontique en particulier, la virtuosité reconnue de sa femme et le lien (on ne sait pas s'il était personnel, la dédicace de *Therpsichore* pouvant se résumer en un simple hommage flatteur) de Mêndouze avec le couple de danseurs, nous laissent supposer une contribution concrète du chorégraphe à la définition de l'agencement spectaculaire (danse et pantomimes) de la pièce; voire un rôle d'intermédiaire entre poète et musicien. Quant à Cherubini, sa passion pour l'antiquité classique et son implication intellectuelle, artistique et humaine dans le mythe d'Anacréon sont bien connues[65]. Néanmoins, le choix du sujet et surtout ses mutations, avec le glissement vers le genre sérieux, l'élévation du poète en protagoniste mo-

64 Il suffira de remarquer la désarmante tendresse des vers d'Anacréon dans le quatuor (II, 5), adressés à Corine: «N'aimer que toi, te le dire sans cesse / Et de toi seule espérer le bonheur: / Toujours par toi ressentir douce ivresse, / Mourir pour toi d'amour et de langueur». Et plus avant: «Toujours mon luth célébrera ta grâce, / Ton œil charmant, ton sourire amoureux; / Ton doux éclat qu'aucune fleur n'efface, / Et de ta voix les sons mélodieux». Ou encore l'émouvante réponse de Corine aux mélancolies du poète (II, 3): «Tout mon cœur est à toi, peux-tu te plaindre encore? / C'est moi qui doit te rendre heureux. / J'unis mon sort au tien pour embellir ta vie; / Pour charger de plaisirs la trame de tes jours; / Et ce soin précieux que ma tendresse envie, / Je l'espère, à moi seule appartiendra toujours».

65 A peine trois ans auparavant il avait partagé avec Méhul la création d'un autre opéra, *Epicure* (trois actes de C.A. Demoustier), en composant l'ouverture, le premier acte et la moitié du troisième. Dans cette pièce, le philosophe Epicure, amoureux d'Aspasie, se jugeant trop vieux pour elle, cède le pas à quatre soupirants qu'il choisit lui-même; il ne se résout à épouser son aimée que lorsqu'aucun d'eux n'accepte la proposition. *Epicure*, donné au Théâtre Favart le 14 mars 1800, échoua totalement (trois représentations); mais il confirme encore une fois la sensibilité de Cherubini pour la poétique de l'amour sénile dans cette période de sa vie. Cf. Michael Fend, *Cherubinis Pariser Opern, 1788-1803*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007, cap. 11, § 2 (*Die Attraktivität der Figur des Anakreon um 1800 und Epicure*), pp. 344-352.

ral de l'opéra, chargé d'inquiétudes existentielles, et même le rapprochement d'âge (Cherubini avait quarante-trois ans), suggèrent quasiment une identification autobiographique de la part de ce compositeur, célèbre, mais pas vraiment compris et encore moins aimé (en particulier par le nouveau régime consulaire), qui au seuil de la maturité et au zénith de son art, s'arrêtait effaré pour contempler sa jeunesse passée en cherchant des raisons pour affronter les incertitudes de l'avenir.

Ces questions resteraient sans réponse si d'autres documents conservés dans le dossier n. 443 – notamment la lettre de Mêndouze et la correspondance entre le directeur de l'Opéra Morel de Chedeville[66] et le préfet du palais Luçay[67] – ne nous offraient d'autres éléments importants sur la genèse de l'opéra et les évènements qui précédèrent la première. L'échec d'*Anacréon* fut en effet précédé et presque annoncé par une série d'empêchements et de résistances plus ou moins cachés à l'intérieur du théâtre de l'Opéra, mais que les lettres citées mettent en lumière très nettement.

66 Étienne Morel de Chedeville (1747-1814), auteur dramatique lyrique, s'attacha très jeune au service du Comte d'Artois (futur Charles X), ensuite au service de Monsieur, Comte de Provence (futur Louis XVIII) en qualité d'intendant des Menus Plaisirs et des affaires de la Chambre, ou de secrétaire du conseil et des finances. Il fut même administrateur de loteries (emploi très lucratif) jusqu'à leur suppression en 1793, puis éphémère directeur de l'Opéra de frimaire (décembre 1802) jusqu'à fructidor an XI (septembre 1803). Intrigant, autoritaire et souvent accusé de plagiat (ainsi que de s'approprier les pièces refusées par l'Opéra ou non représentées), il est néanmoins auteur de nombreux opéras, dont *La Caravane du Caire* (1783, écrit en collaboration avec le Comte de Provence), qui resta au répertoire jusqu'après la Restauration, *Thémistocle* (1785), *Panurge* (1785, pour lequel il fut dénoncé comme le plus grand des plagiaires), *Les Mystères d'Isis* (arrangement de *La Flûte enchantée* de Mozart, 1800), *Tamerlan* (1802), *Sophocle* (1810). Voir *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants*, Paris, 1834, vol. 6, p. 303 ; David Chaillou, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004, pp. 95-97.

67 Jean-Baptiste-Charles Legendre de Luçay, d'une famille de gens de finances, fut introduit dans l'entourage de Napoléon par le consul Lebrun. Préfet du Cher en mars 1800, il devient préfet du Palais le 11 brumaire an X (1er novembre 1801).

4. L'antichambre du théâtre de l'Opéra

Le 11 nivôse an XI (1 janvier 1803) Mêndouze, «auteur d'Anacréon chez lui», écrivait à Morel, directeur de l'Opéra:[68]

J'ai attendu, Monsieur, que vous soyez un peu sorti du chaos de vos affaires pour appeler votre attention sur l'ouvrage d'*Anacréon chez lui* que j'ai donné avec M. Chérubini. Cet ouvrage qui dans le principe devoit être mis après *Sémiramis*[69] fur retardé par *Tamerlan*[70] et j'eus de l'administration la promesse, qu'après ce dernier opéra, rien le suspendrait plus longtemps. Mais à cette époque, on décida que *Daphnis et Pandrose*[71] Ballet de Mr. Gardel seroit sur le champ mis à l'étude. Cette décision m'enlevait toutes mes espérances, puisque Mr. Gardel, chargé de mes Ballets ne pouroit suffire à son ouvrage et au mien. Je devois donc passer après *Daphnis*, mais on répéta le *Choix d'Alcide*[72]; on suspendit quatre répétition de mon opéra qui déjà avaient été faites...enfin, Monsieur, vous entrez à la direction.

Que dois-je espérer, et quel parti prendrait-on à mon égard? L'ordre du Premier Consul relatif à *Proserpine*[73], semble m'éloigner à jamais. Le départ de Mr. Chérubini pour Vienne fixé au Ier germinal ne me laisse donc l'espoir que d'être joué l'hiver prochain, si l'on ne donne pas mon ouvrage avant celui de Mr. Paësiello.

Vous voyez, Monsieur, que cet ouvrage sur lequel on avait jetté [*sic*] les yeux d'une manière si glorieuse pour moi, qui a déterminé l'adminis^on^ à prier Mr. Chérubini de tout quitter pour ne s'occuper que de la musique en l'assurant qu'aussitôt terminé *Anacréon* serait mis à l'étude; vous voyez dis-je que cet ouvrage enfoui dans les cartons de l'opéra vieillira ou ne sera jamais donné. L'intérêt et la splendeur du Théâtre semblaient appeler Mr. Chérubini à composer pour la scène lyrique. Il le fait et on l'abreuve de dégoût, et l'on me force à haïr un art qui a troublé ma tranquillité et que j'aimais avant de composer *Anacréon*.

---

68 Il s'agit de la seule lettre autographe du poète connue jusqu'à présent. Il est regrettable que pas même cette fois, il ne nous fasse connaître son prénom (il signe avec le seul nom de famille), bien que son adresse figure dans l'envoi: Rue St. Georges n. 13 – Chaussée d'Antin. Comme nous avons déjà dit, cette lettre, ainsi que les suivantes, sont conservées dans le dossier d'*Anacréon ou l'Amour fugitif* (F-Pan, AJ[13] 89, n. 443).

69 *Sémiramis*, opéra en trois actes de Desriaux et Catel, 4 mai 1802.

70 *Tamerlan*, opéra en quatre actes de Morel de Chedeville et Winter, 14 septembre 1802.

71 *Daphnis et Pandrose*, ballet-pantomime en deux actes de Gardel et Méhul, 14 janvier 1803.

72 On ne trouve aucune mention de cette pièce, sauf une publication de 1811, *Le choix d'Alcide*, opéra ballet en un acte de Antoine François Le Bailly, non représenté à l'Opéra. Peut-être Mêndouze se trompe-t-il avec *Delphis et Mopsa*, comédie lyrique de Guy et Grétry, donnée à l'Opéra le 15 février 1803. Voir Agnès Terrier, *L'orchestre de l'Opéra de Paris. De 1669 à nos jours*, Paris, La Martinière, 2003, pp. 310-311.

73 *Proserpine*, tragédie lyrique en trois actes de Guillard (d'après Quinault) et Paisiello, 29 mars 1803.

Mon ouvrage est sçu, les décorations sont terminées ; un seul mot et il peut être en scène avant un mois.

Je vous prie de mettre cette lettre sous les yeux de Monsieur le Préfet du Palais et d'obtenir de lui une réponse précise sur le sort avenir d'*Anacréon*.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre dévoué serviteur.

Mêndouze

Cependant, déjà le jour suivant (12 nivôse), le rapport envoyé au préfet du Palais (probablement pour le compte de Morel), en résumant la lettre de Mêndouze, ainsi précisait :

L'ouvrage n'est pas sçu, assurent les maîtres de chant.
Il ne peut être donné qu'après Proserpine.
Le Dir^eur^ propose de s'en tenir à cet ordre sauf les égards dus au talent de Chérubini.

La réponse de Luçay est écrite au bas de la page elle-même : « Le Préfet du Palais a le plus grand regret d'être forcé de suspendre pour quelque mois seulement la représentation d'Anacréon. Mais des circonstances impérieuses s'y opposent ». Et encore une fois *Anacréon chez lui* fut mis en attente. Selon Mêndouze, l'opéra devait donc déjà être prêt vers mi-1802, attendant de débuter après *Sémiramis*. Cela pourrait expliquer la présence dans le dossier n. 443 des deux « copies au propre » du livret (n. 2 et n. 3), correspondant évidemment à une version considérée accomplie et donnée à l'Opéra, mais laissée à l'écart et plus tard – au moment des répétitions, peut-être – dépassée par de nouveaux événements.

On peut comprendre l'exaspération du poète, frustré par des promesses et des assurances d'estime et des égards systématiquement démentis par une négligence suspecte qui l'humiliait, lui et surtout le compositeur. L'allusion au voyage de ce dernier à Vienne pourrait correspondre aussi à un moment de « dégoût » de Cherubini pour cette situation fâcheuse, révélant l'origine lointaine d'un projet du musicien qui ne devait pas se concrétiser avant 1805 (notamment après l'échec d'*Anacréon*) : se soustraire à la progressive marginalisation professionnelle à Paris (l'antipathie réciproque entre Napoléon et Cherubini étant bien connue) et s'offrir une nouvelle chance dans la patrie de Haydn, « son père » d'élection.

L'Opéra vivait, d'ailleurs, un moment délicat de transformation, nécessitant une brève mais indispensable description pour mieux comprendre le contexte dans lequel *Anacréon* va être donné.

Après la Révolution, « véritable catastrophe pour l'Opéra »[74], le premier théâtre de Paris, privé de ses privilèges[75], avait subit la concurrence

74 Chaillou, *Napoléon et l'Opéra*, p. 33.
75 La loi Le Chapelier du 13-19 janvier 1791, sur la libéralisation des théâtres.

acharnée d'autres salles aux répertoires plus modernes et à la mode (Feydeau, Favart, Montansier). Son activité intense, soutenue en majorité par le répertoire «Ancien Régime» (à partir de Gluck) et les pièces patriotiques, n'en cachait pas le déclin, son image étant encore liée négativement au pouvoir monarchique et aux plaisirs des élites privilégiées. Sous le Directoire, après la terrible inflation qui suivit la mise en circulation des assignats, la situation des spectacles et du public avait empiré, les prix des places atteignant un niveau si élevé que «les salles se vidèrent au profit des bals et des jardins où régnait un luxe tapageur»[76]. Les suppliques des artistes de l'Opéra tombés dans l'indigence évoquent une ruine «totale et absolue» du Théâtre[77], ainsi que le désordre et la grande désorganisation qui y régnait. Depuis Brumaire an V (novembre 1797) l'administration de l'Opéra était passée sous l'autorité du Ministre de l'Intérieur, mais cette tutelle s'était avérée insuffisante pour garantir le contrôle de l'État sur l'institution et empêcher toute malversation ou abus. La nécessité de contrôler politiquement les théâtres exigeait la réduction de leur nombre sur la base de répertoires établis, ainsi qu'un examen préalable des textes dramatiques des opéras nouveaux. Déjà en 1797 Marie-Joseph Chénier, en demandant au Conseil des Cinq Cents l'abrogation de la loi de 1791, plaidait contre «l'inconvénient d'une multiplicité indéfinie qui anéantit à la fois l'art dramatique, la véritable concurrence, les mœurs sociales et la surveillance légitime du gouvernement»[78]. Le programme esquissé par Chénier fut réalisé par Napoléon, mais en revenant définitivement à la logique du mécénat monarchique, avec les trois décrets de 1806 et 1807, qui attribuaient à l'Empereur lui-même les autorisations d'ouverture ou de construction d'un théâtre. Ils classaient les théâtres parisiens en deux catégories, quatre «grands» (dont l'Opéra, devenu Académie Impériale de Musique en 1804), ayants droit à la subvention de l'État, et quatre secondaires. Ils fixaient également les genres propres à chaque établissement. Le 1er novembre 1807, avec la création de la surintendance des spectacles, placée sous le contrôle d'une seule personne de confiance (le Comte de Rémusat), Napoléon renforçait encore plus sa surveillance sur les grandes scènes subventionnées[79].

76 Nicole Wild, «Les Théâtres parisiens sous la Révolution», in *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, Éd. Du May, 1989, pp. 205-216: 209.

77 Pétition du 23 nivôse an VI (12.01.1798) au Ministre de l'Intérieur Letourneaux, cité in ibid.

78 *Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel*, 30 brumaire an VI (20.11.1797). Cité par Nicole Wild, *Dictionnaire des Théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 12.

79 Cf. ibid., p. 13.

C'est justement sous le Consulat que Bonaparte entreprend sa réforme des théâtres, avec la réunion du théâtre Feydeau et de l'Opéra-Comique de la salle Favart (1801), le soutien à Mme Montansier pour installer une troupe d'opéra-bouffe au théâtre Louvois, et l'érosion progressive du pouvoir du Ministre de l'Intérieur sur l'Opéra. Là, pour renforcer son pouvoir personnel autant que par souci d'efficacité, le Premier Consul remet la responsabilité du contrôle du répertoire au conseiller d'État Roederer, subordonné à son autorité. Ce sera donc à Napoléon lui-même, chaque lundi, d'examiner et d'approuver le répertoire[80]. Les deux arrêtés du 6 frimaire et du 20 nivôse an XI (27 novembre 1802 et 10 janvier 1803) vont parfaire l'implication personnelle de Bonaparte dans l'Opéra. Le premier arrêté confie tous les affaires du Théâtre des Arts – sauf les finances, qui restent du ressort du Ministre de l'Intérieur – au préfet du Palais, membre de la maison du Premier Consul et donc choisi dans l'entourage de ce dernier. Avec le deuxième, Napoléon s'attribue jusqu'à la nomination des administrateurs internes, limitant ainsi le pouvoir du préfet du Palais.

Par rapport au répertoire, toute pièce destinée à l'Opéra était soumise à l'examen du jury de lecture, composé de membres de l'administration du Théâtre et de personnalités extérieures – gens de lettres et compositeurs de renom – désignées par l'autorité de tutelle. Le Règlement du 29 brumaire an VII (19 novembre 1798) confiait à ce comité la première sélection parmi les manuscrits candidats à une mise en scène. Pour épargner au jury de lecture une perte de temps excessive, l'arrêté du 16 floréal an XI (6 mai 1803)[81] attribua enfin au préfet du Palais (avec la collaboration du directeur du Théâtre) la tâche de sélectionner préalablement les textes : évidemment en s'inspirant de critères plus politiques qu'esthétiques.

Pendant les troubles de cette période d'aménagement politique et administratif, marquée par la succession de plusieurs directeurs à un poste particulièrement exposé à toute sorte de pressions et de difficultés (Devismes du Valgay, 1799-1800 ; Bonet de Treiches, 1800-1801, Cellerier, *ad interim*, 1801-1802), il nous manque des documents significatifs pour établir si *Anacréon chez lui* avait bien passé l'examen du comité de lecture de l'Opéra, ou si seuls « les égards » envers Cherubini lui avaient fait surmonter cet obstacle. Il est également impossible d'affirmer avec certitude si sa mise à l'écart pendant l'année 1802 dépendait de la volonté du Premier Consul, d'un directeur, ou des perplexités que le livret de Mêndouze avait pu susciter. Il est certain que, malgré les compliments, soutenir l'opéra de

80 Voir Chaillou, *Napoléon et l'Opéra*, p. 25.

81 Le Règlement du 1er vendémiaire an XIV (23.09.1805) l'aurait officialisé comme « examen préparatoire ».

Cherubini n'était pas une priorité pour l'administration de l'Opéra, et encore moins pour Napoléon; et pourtant Mêndouze s'empressa d'envoyer sa lettre de rappel juste après la nomination du dramaturge Morel à la direction de l'Opéra. Même s'il y avait déjà eu quatre répétitions, le poète exagérait probablement la connaissance de son ouvrage par «les maîtres de chant». Surtout, il ne pouvait rien contre les nouvelles «circonstances impérieuses», liées aux priorités que Bonaparte assignait à la mise en scène de *Proserpine* de son compositeur préféré, Paisiello.

Par ailleurs, le nouveau directeur dut tout autant se montrer indifférent (sinon hostile) aux intérêts de Cherubini[82], puisque le 8 prairial suivant (28 mai 1803: près de six mois après la lettre de Mêndouze!) le préfet Luçay en personne (peut être à nouveau sollicité par le poète ou le compositeur) lui adressait à son tour cette lettre de rappel: «Je n'entends plus parler, Citoyen Directeur, de la pièce intitulée Anacréon chez lui. Votre indisposition vous aura vraisemblablement fait négliger la mise de cet ouvrage. Je vous prie de me rendre compte de la situation [écriture illisible] où elle se trouve et des motifs qui en retardent la représentation».

L'intervention de l'autorité de tutelle aboutit. Finalement, l'engrenage se remit en marche: le 23 prairial (12 juin) le directeur Morel communiquait au préfet: «Les répétitions d'Anacréon chez lui se suivent avec activité. Cet ouvrage sera bientôt à l'état d'être entendu chez vous, conformément à l'ordre que vous en avez donné. Le bien du service me paraissant exiger de fixer un jour [...], j'ai l'honneur de vous proposer le jeudi 4 messidor comme le plus convenable».

Cependant, le 1er messidor Luçay répondait à Morel avec une sévère réprimande qui donne bien l'idée du contrôle étouffant désormais imposé à l'administration de l'Opéra. Le directeur avait oublié, avant de monter *Anacréon*, que par l'arrêté du 20 nivôse il fallait préalablement soumettre à l'approbation du Premier Consul les dépenses prévues pour chaque opéra. Puisqu'un autre opéra, *Mahomet II*, était en chantier, le préfet demandait au directeur de lui faire connaître les dépenses pour ces deux ouvrages, et lui recommandait de ne plus l'ennuyer avec de la correspondance inutile sur le même sujet, mais de suivre «avec exactitude et pied à pied les opé-

82 «Intrigant» et «aventurier» qui dirigea l'Opéra «avec une autorité souveraine», tel est le portait de Morel que dresse Adolphe Jullien dans son «Marie-Antoinette et Sacchini», in *La cour et l'Opéra sous Louis XVI*, Paris, Librairie Académique, 1878, p. 29 (réimpression anastatique, Bologna, Forni, 1979). Jullien reconstruit (sur la base des documents retrouvés in F-Pan) les intrigues et les empêchements créés par Morel et son beau-frère Papillon de La Ferté pour entraver Antonio Sacchini alors qu'il allait composer son premier opéra (*Renaud*) en France pour Marie-Antoinette, en 1782.

rations qui nous sont réciproquement déférées» en se conformant strictement «aux formes prescrites»[83].

Le 4 messidor Morel envoyait donc au préfet l'état des dépenses pour les décorations d'*Anacréon*[84]; le 17 suivant Luçay confirmait l'avoir reçu et qu'il allait le remettre au gouvernement. Les répétitions de l'Opéra auraient pu enfin se poursuivre sans obstacles, mais le 19 messidor (8 juillet) Morel adressait au préfet cette lettre décisive:

Citoyen Préfet,

J'ai travaillé avec les auteurs d'Anacréon chez lui le jour de la répétition jusqu'à minuit. J'ai leur ai démontré l'impossibilité de faire exécuter un acte qui dure deux heures. J'avais préparé la coupure nécessaire pour deux actes, ils l'ont adoptée, j'ai recommencé avec eux ce matin depuis sept heures jusqu'à midi. J'ai élagué les longueurs, les insignifiances et les trivialités, cela marche un peu mieux, mais je regarde le succès comme incertain, j'ai au moins passé la chute. Il y a des grandes beautés dans la musique, c'est un chef d'œuvre de composition qui doit plaire aux savants, mais peu au public en général. Chérubini est cependant placé dans l'ordre des compositeurs qui ne peuvent être jugés que par le public assemblé; et à ce titre il doit être entendu le plus tôt possible. Il aura un succès d'estime, mais le poème est un des plus faibles qui ait jamais été représenté, aucune liaison dans les scènes, point d'exposition, un Anacréon froid languissant et aucune espèce d'action.

Le changements à faire pourront entraîner beaucoup de tems, je proposerais si les changements l'exigent au lieu de consommer le tems précieux de mettre sur le champ Mahomet qui est sçu des acteurs, Lays ayant assuré qu'il lui fallait plus d'un mois pour se mettre le rôle dans la tête.

Je vous prie de prendre ceci en considération et de m'autoriser à l'effet de faire jouer Mahomet tout de suite si cette mesure est nécessaire.

Je vous salue avec respect.

Morel

Le jugement du dramaturge Morel est sévère, mais il frappe juste. Sa lettre en dit long sur l'opéra et son parcours jusqu'à la scène. Elle confirme aussi l'importance de la copie n. 4, témoin précieux des changements apportés au livret lors des répétitions d'*Anacréon* en juillet 1803, et grâce à un homme de théâtre, auteur lui-même, habile et expérimenté.

Avant tout, il est très significatif que ce soit justement l'écoute de la musique qui détermine la structure finale de la pièce: la musique de Cherubini avait en effet conféré au livret, par lui-même chétif, une ampleur des proportions absolument inouïe. Si Morel ne ment pas, en s'attribuant les mérites d'autrui, l'idée lui revient de diviser l'opéra en deux actes, et de

83 L'écriture de cette lettre est vraiment très difficile à interpréter. Dans le même dossier n. 443 on en trouve une transcription partielle, malheureusement relative à la seule partie finale, aussi riche en préceptes généraux sur la correcte gestion de l'établissement, qu'elle est pauvre de renseignements.

84 La liste est conservée in F-Pan, dans le dossier AJ[13] 89, n. 443.

même, peut-être, d'insérer l'épisode de l'orage, en tant qu'événement théâtral efficace pour le premier final.

Confrontant les affirmations de Morel avec la copie n. 4 du livret, on pourrait également attribuer aux avis du dramaturge – voire de sa main – le grand nombre des changements apportés dans celle-ci, en particulier l'entrée d'Anacréon au premier acte et le nouveau final de l'opéra, avec la suppression de l'air de Vénus (évidente longueur, dans un contexte qui rabaisse la fonction dramaturgique de la déesse)[85]; mais aussi la recherche de fluidité dans le déroulement de la pièce (la «liaison de scène» évoquée dans la lettre de Morel) et le polissage de l'expression poétique, à plusieurs endroits épurée de ses «insignifiances et trivialités»[86].

Il faut noter, d'ailleurs, que certains ajustements, dans le texte ainsi que dans les didascalies, ne sont pas encore présents sur la copie n. 4: ils font surface sur le livret définitif, imprimé avant la première[87]. Il est donc fort probable qu'ils aient été apportés après l'intervention de Morel, sur d'autres feuilles du texte (ou sur une autre copie) qui n'ont pas été conservées.

---

85 Cet air existe encore, bien gardé en plusieurs copies dans le «matériel» pour voix et instruments d'*Anacréon* conservé in F-Po, Mat. 19 [42]. Bien que des copies soient destinées à Mme La Tour, et d'autres à Mme Jannard, la première interprète de Vénus, l'air demeure identique: preuve ultérieure que sa suppression fut due à des raisons de dramaturgie plus que de contingence théâtrale. Il ne s'agit pas d'une grande perte musicale. Cet air se compose d'un bref et solennel «cantabile» au rythme saccadé (Sostenuto assai, 2/4, Si bémol majeur: «Ne sais-tu pas ma peine amère»), pas beaucoup plus mélodique que le récitatif «accompagnato» qui le suit (Allegro, 4/4, Ré majeur: «Déjà plus sensible à la gloire»). Voici le texte complet, du reste moralement douteux: «Ne sais-tu pas ma peine amère / En ton absence ma douleur / Ne sais-tu pas qu'Amour est nécessaire /À mon triomphe, à mon bonheur?»; «Déjà plus sensible à la gloire / Mars allait marcher sur ses pas / Malgré mes pleurs il fuyait de mes bras / Et d'un œil enflammé commandait la victoire / Ta présence me rend à l'espoir le plus doux / Mars me fuyait reviens, il tombe à mes genoux. /Aux soupirs d'une tendre mère / Anacréon, tu rends un fils». La complicité entre la mère adultère et son fils devait enfin jurer dans le sévère contexte de l'opéra de Cherubini.

86 Par exemple, le baroque «Que tous vos yeux respirent la tendresse» (Corine, II, 6) devient «Que tous vos yeux inspirent la tendresse»; «cet enfant est un diable» (Première esclave, II, 4) est corrigé en «cet enfant intraitable».

87 Voir, au début de l'opéra, le «pavillon orné à la Grecque» qui devient un «vestibule simplement orné»; le deuxième quatrain modifié («Folatrêz, brillante jeunesse») dans l'air d'Anacréon «Dansez, dansez Nymphes légères» (II, 6); et plusieurs vers *passim*, qui subissent des retouches légères. Très intéressant, l'échange de répliques entre Glycère et Corine au début de II, 5 (à peine ébauché dans la copie n. 4), qui rend le dialogue plus logique et naturel en regroupant les amants Bathylle et Glycère d'un coté, et Corine et Anacréon de l'autre: Bathylle (*à l'Amour*): «L'aimable enfant!» – Glycère: «La charmante figure!» (*elle l'embrasse*) – Corine: «Je veux l'embrasser à mon tour». Les répliques d'Anacréon et Amour («M'aimes- tu bien?»), qui venaient ensuite, furent supprimées après la première, comme il a été dit à la note 46.

Le jugement de Morel sur le poème de Mêndouze et ses faiblesses confirme l'anomalie d'*Anacréon chez lui* pour les critères (très stricts, il faut le souligner) de l'Opéra (et du public) contemporain : un drame qui procède par épisodes détachés, sans introduction, sans action, avec un protagoniste illustre mais trop différent de l'image conventionnelle. Les « grandes beautés » de la musique, qui en soi constituent la substance même d'une action toute intériorisée, finissent au contraire, dans la perspective de l'époque, par agir comme circonstances aggravantes, démontrant de façon patente que Cherubini avait composé pour lui-même, plus que pour le public. À ses risques et périls. Néanmoins, la proposition de Morel et son prudent optimisme furent bien accueillis par le préfet, qui en répondant le jour suivant (20 messidor – 9 juillet), commençait à se montrer inquiet par rapport au public : « Je consens, Citoyen Directeur, qu'en attendant que l'opéra d'Anacréon chez lui soit en état d'être représenté vous fassiez donner Mahomet second qui vous m'assurez est en état de paraitre. L'essentiel est de rassasier promptement par une nouveauté le public qui paroit fatigué par les représentations du répertoire actuel ».

Et *Anacréon* dut céder le pas à *Mahomet*[88], retournant aux ateliers.

Cependant, en septembre suivant l'opéra était finalement en vue de la ligne d'arrivée. Il semble aussi qu'entre temps le nouvel opéra de Cherubini avait fait naître de la curiosité en haut lieu, puisque le préfet du Palais écrivait ainsi au directeur, le 21 fructidor an XI (8 septembre) : « Je vous prie, Citoyen Directeur, de faire toutes les dispositions convenables pour que la 1ère représentation d'Anacréon chez lui ait lieu mardi prochain [26 fructidor, 13 septembre]. Madame Bonaparte désire assister à cette représentation et a choisi ce jour ».

Mais, sans vouloir offenser Mme Bonaparte, *Anacréon* se fit encore attendre. Il y avait évidemment quelque chose qui ne fonctionnait toujours pas. Le préfet lui-même tint à donner son avis, au bon moment, juste après la « générale » (1er vendémiaire an XII, 24 septembre 1803) :

> J'ai assisté, Citoyen Directeur, à la dernière répétition de l'opéra d'Anacréon chez lui, cet ouvrage m'a paru renfermer des beautés tant pour la musique que pour la poésie mais il me semble nécessaire de faire quelques coupures au 2e acte surtout, qui resserreront l'action et rendront le succès plus certain. Je vous prie de soumettre aux auteurs les observations qui ont pour but autant leur intérêt particulier que celui du théâtre.

Bien que tardive, cette énième entremise pourrait sans doute avoir produit l'effet positif d'élaguer des longueurs encore présentes dans la copie n. 4 ainsi que dans le livret définitif – vraisemblablement déjà imprimé à

88 *Mahomet II*, tragédie lyrique en trois actes de Saulnier et Jadin, fut représentée en effet à l'Opéra le 9 août 1803.

cette époque, trois jours avant la première – mais qui vont vite disparaître de la partition de l'opéra.

Ont été éliminés, au premier acte, la danse (et les vers) d'Athénaïs en tant que «nymphe timide et craintive»[89] (I, 3); quatre vers trop languissants d'Anacréon avant qu'il demande sa lyre en I, 4[90]; un vers de la seconde esclave[91] et une bonne moitié du dialogue entre le poète et Amour, pendant l'orage[92]. Encore plus substantielles (en accord avec l'opinion de Luçay) les coupures au deuxième acte: le récitatif avant et après le premier air d'Amour[93], entre l'enfant et Anacréon, est sensiblement abrégé; au deuxième air d'Amour[94] il ne reste qu'un couplet sur quatre; enfin la scène d'identification du dieu ailé se réduit finalement elle aussi à l'essentiel, en éliminant des détails inutiles[95]. Par contre, à l'actif des changements de dernière minute on notera aussi l'adjonction inopinée de quatre vers de récitatif au deuxième acte – présents uniquement dans la partition – dans lesquels Anacréon reproche son absence à Corine, avant de chanter «Quelle est heureuse la jeunesse»[96]: une insistance trop langoureuse, peut-être, mais qui donne à l'air suivant une motivation psychologique plus cohérente par rapport au poète vieillissant et à sa jeune aimée.

Entre temps, le directeur de l'Opéra venait d'être remplacé, en septembre 1803. Joseph Bonet de Treiches, succédant à Morel, démissionnaire, avait déjà dirigé l'Opéra en 1799 aux côtés de Devisme Du Valgay, en qualité de commissaire du gouvernement. En 1800-1801, il avait été directeur provisoire et commissaire, avant d'être rétrogradé au rang de conservateur du matériel et enfin relevé comme administrateur comptable en 1802. Entre cet ancien conventionnel régicide et le préfet Luçay allait bientôt se déchaîner un conflit de compétence qui aurait plongé l'institution dans la paralysie si Napoléon, après quatre ans de profond désordre administratif, n'avait pas pris une décision radicale, remplaçant les deux hommes et créant la surintendance des spectacles (confiée au Comte de Rémusat en 1807). Profitant de l'affaiblissement de la direction

89 C'était l'avant-dernier style de danse joué par l'artiste devant Corine.

90 «Sur mon front, avec abondance, / Répandez des parfums exquis. / Donnez à mon cothurne encor plus d'élégance; / Qu'un air voluptueux règne dans mes habits».

91 I, 4: «S'opposent-ils aux transports les plus doux?».

92 I, 5: «Petit ami, cesse tes larmes»; «Tu ne souffriras plus» etc., jusqu'avant «Ah! malheureux enfant!».

93 II, 1: «Mon père est vieux, jaloux, méchant».

94 II, 6: «Ne repoussez pas un enfant».

95 II, 7: «Cette douceur cacheroit un détour», etc.

96 II, 3: «Et toi Corine aussi! Tu sais combien je t'aime, / Ton absence toujours me laisse un trouble extrême / Et tu peux me priver du charme de te voir? / Amis, je ne puis plus ne vivre que d'espoir».

de l'Opéra (conséquence du contrôle politique toujours plus strict), le préfet outrepassait sa fonction de surveillance, essayant constamment de désavouer le directeur dans son travail quotidien, au point que les membres de l'Opéra finissaient par s'adresser directement à l'autorité de tutelle[97]. L'entremise de Luçay sur les changements propices au succès d'*Anacréon* pourrait donc être considérée comme le prodrome d'une prise d'autorité envahissante et généralisée. Un énième décalage de la première offrit quand même à ses dispositions tardives plus de temps que prévu pour être exécutées : le début d'*Anacréon*, finalement fixé pour le mardi 4 vendémiaire an XII (27 septembre)[98], dut être retardé encore d'une semaine du fait de l'indisposition du protagoniste François Lays. On remplaça *Anacréon* avec le chef-d'œuvre du répertoire d'opéra plus commode à être monté et permettant un succès assuré : *Œdipe à Colone* d'Antonio Sacchini[99].

Quant à Bonet de Treiches, on ne peut pas dire en réalité que Cherubini et Mêndouze trouvèrent en lui le soutien idéal : dans son œuvre *De l'Opéra en l'an XII*[100], écrite et publiée en peu de temps, il énonce les critères – assez peu originaux, mais partagés par la majorité des lettrés de l'époque – nécessaires à un bon poème d'opéra, auxquels *Anacréon* ne pourrait pas du tout se conformer[101]. Bonet était, par ailleurs, un ennemi implacable du Conservatoire, dont Cherubini était l'un des professeurs les plus prestigieux ; à son avis, le Conservatoire « [...] ne présente aucun point d'utilité, ni pour le présent ni pour l'avenir. [...] Loin de servir l'Opéra, il ne s'occupe qu'à la paralyser. [...] Il n'a pu former un seul chanteur »[102]. Dans le seul but de faire disparaître le Conservatoire, Bonet allait jusqu'à proposer la réunion de l'Opéra italien à l'Opéra français. D'autre part, la

97 Voir Chaillou, *Napoléon et l'Opéra*, p. 48.

98 Suivant fidèlement la tradition de l'ancienne Académie Royale de Musique, même sous le Consulat, le théâtre de l'Opéra donnait normalement trois jours de spectacles par semaine : le mardi, réservé aux nouvelles créations, le vendredi comme soirée élégante, le dimanche pour les spectacles à bas prix, destinés au peuple et aux étrangers. Voir ibid., p. 317.

99 Pour l'histoire de cet opéra et de son succès à l'Académie de Musique, cf. Leorigildo Salerno, *Œdipe à Colone di Guillard e Sacchini : storia e mito di un ‹hit› Ancien Régime (1786-1844)*, thèse de doctorat, Université de Lecce, 2008.

100 *De l'Opéra en l'An XII ; par M. Bonet de Treiches, ex-législateur, Directeur de l'AIM, et membre de plusieurs sociétés savantes*, Paris, Ballard, an XII-1803.

101 Ibid., p. 50 : « Un poème ne peut avoir de succès à l'Opéra qu'autant que le sujet en est généralement connu, ou exposé avec une telle clarté, qu'il ne puisse échapper même à l'inattention ; que l'action marche avec un intérêt progressif ; que chaque personnage ait un caractère distinct, prononcé et soutenu ; que chaque acte offre au compositeur et au décorateur des effets et des oppositions » ; p. 52 : « Un opéra doit être abondant en situations, et très économe en paroles ».

102 Ibid., pp. 22-23.

polémique entre Opéra et Conservatoire était désormais devenue courante dans la vie musicale parisienne, notamment à propos de l'incapacité (déjà évoquée ci-dessus) de l'école de chant à former des éléments dignes de rivaliser avec les troupes des Italiens, toujours plus acclamées[103]. Mais cette chicane avait récemment dégénérée en conflit ouvert, après l'expulsion du Conservatoire de Jean François Le Sueur.

Pour abréger la longue antichambre de son opéra[104], ce compositeur n'avait rien pensé de mieux que d'imprimer une brochure dans laquelle il rallumait la polémique sur le manque de bons chanteurs à l'Opéra, dû à l'insuffisance des écoles préposées à leur formation. L'attaque directe au Conservatoire précisément de la part de l'un de ses professeurs déclencha des réponses immédiates du directeur Sarrette, amplifiées par la presse. Il s'en était suivi une mesure disciplinaire d'expulsion contre Le Sueur, ratifiée par le ministre et approuvée par les inspecteurs du Conservatoire, dont Cherubini lui-même : son inflexibilité en matière de discipline l'avait emporté même sur l'amitié qu'il avait pour Le Sueur. L'événement attisa l'irritation entre les partisans des deux institutions, désormais prêtes à s'affronter à coup de boycottages ou de consentements aux nouveaux opéras[105].

Le premier à payer les pots cassés de ce climat empoisonné fut Paisiello, ami de Le Sueur et accusé (vraisemblablement à tort) d'être l'instigateur de son libelle. Sa *Proserpine*, bien que soutenue par Napoléon lui-même et donc par l'Opéra, avait eu un accueil contrasté et vivement critiqué par la presse et le public, au point qu'elle n'avait tenu que treize représentations seulement.

Il revenait donc à Cherubini de débuter avec son opéra, et de subir l'attaque du parti adverse, toujours plus irrité. Nous avons indiqué combien *Anacréon* et son poète pouvaient prêter le flanc aux critiques des contemporains : l'anomalie de structure dramatique, la vision des personnages, l'expression poétique, le caractère global de la pièce. Il en était de même pour le compositeur, homme de renom, inspecteur et professeur du

103 On rappellera que l'immédiat prédécesseur du Conservatoire avait été l'École Royale de Chant, instituée par Louis XVI en 1784 expressément pour former des chanteurs à la mesure des exigences du nouveau répertoire lyrique de l'Académie Royale de Musique, inauguré par Gluck et Piccinni et basé sur le style du chant italien (Piccinni avait été le premier professeur de chant). Voir Michele Calella, « Rivoluzioni e querelles : la musica italiana alla conquista dell'Opéra », in *The eighteenth-century diaspora of italian music and musicians*, ed. Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 287-321 ; id., « La virtuosité italienne et la tragédie lyrique : polémiques et réformes », in *Défense et illustration de la virtuosité*, sous la dir. de Anne Penesco, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1997, pp. 113-121.

104 *Ossian ou Les Bardes*, opéra en 5 actes de Derey et Deschamps, musique de Le Sueur, débuta enfin le 10 juillet 1804 à la nouvelle l'Académie Impériale de Musique.

105 Voir Della Croce, *Cherubini e i musicisti italiani*, vol. 1, pp. 320-321.

Conservatoire, musicien dont le style passait normalement pour «trop savant» – autrement dit, «trop allemand» – aux yeux des ennemis de Mozart et Haydn, dont la musique commençait à s'imposer à Paris. Compte tenu de l'hostilité ambiante, la persévérance de Cherubini à tenter sa chance auprès du public de l'Opéra demeure donc étonnante: prouvant, sans doute, la conscience qu'il avait de la qualité de son travail, ainsi que l'implication personnelle qu'il y avait prodigué. Qu'il pressentait ou non ce qui l'attendait[106], il allait descendre dans la fosse aux lions.

5. Comptes-rendus d'un échec

Le soir du 11 vendémiaire an XII (4 octobre 1803) s'inscrit dans l'histoire du théâtre de l'Opéra de Paris: pour la première fois, sous le dôme sacré de ce temple de la musique, retentirent des désapprobations bien plus bruyantes que les bâillements ordinaires. Sifflets, bruits et railleries accueillirent l'œuvre de Cherubini. Malgré la bonne exécution de l'orchestre et des chanteurs de l'Opéra[107], dont le susmentionné Lays[108] et la jeune mais déjà très aimée Mme Branchu[109] (couple idéal pour les rôles d'Ana-

106 On ne sait que penser, d'ailleurs, de la prudente correction du titre de l'opéra, avec la rature de «chez lui» du frontispice de la copie n. 4. Une fois que les auteurs avaient opté pour un Anacréon plus jeune mais aussi plus austère, il devenait en effet encore plus risqué d'évoquer le souvenir (et la comparaison) du public avec le personnage homologue de l'opéra de Grétry, toujours au répertoire et plus conforme à la vision traditionnelle du poète grec. Cependant, dans toutes les lettres retrouvées (jusqu'à celle de 1811), comme dans les «matériels» vocales et instrumentales, l'opéra de Cherubini est cité comme *Anacréon chez lui*. À qui donc attribuer ce changement? Aux bons conseils de Morel, qui avait déjà inspiré les corrections sur cette copie du livret, ou plutôt, et peut-être plus vraisemblablement, à une réflexion de dernière minute? Malheureusement, en l'état des faits on ne peut donner de réponse certaine.

107 Distribution: M Lays (Anacréon), Mme Branchu (Corine), Mlle Hymm (Amour), Mlles Cholet et Pelet (les deux esclaves), Mme Jannard (Vénus), M Éloy (Bathylle), Mlle Lacombe (Glycère), Mme Gardel (Athanaïs).

108 Voir note 57.

109 Alexandrine Caroline Chevalier de Lavit (1780-1850), élève de Garat et Dugazon au Conservatoire, avait débuté très jeune à l'Opéra, le 26 décembre 1798, comme Antigone dans *Œdipe à Colone* de Sacchini. Elle épouse le danseur Isaac Branchu en 1800. Devenue très vite la coqueluche du public, en 1803 Mme Branchu devient officiellement cantatrice de la musique particulière de Napoléon, et ensuite première chanteuse de la Chambre impériale. À la retraite de Mme Maillard en 1815, Caroline passe au premier rang des cantatrices de l'Opéra, où elle joue durant sa carrière (jusqu'en 1826) pas moins de 91 rôles et s'illustre dans ses interprétations

créon et Corine), *Anacréon* échoua avec éclat et fut retiré de l'affiche à peine après sept représentations.

Le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (9 novembre 1803)[110] semble confirmer l'existence (et le succès) du complot des ennemis de la musique allemande et du Conservatoire contre Cherubini, rendant compte de la première représentation d'*Anacréon* dans les termes suivants : « Avant le début de l'ouverture, je fus surpris d'entendre parler de cet opéra comme si on l'avait déjà donné au moins dix fois : du bruit, de la musique instrumentale, de l'artifice, de la musique allemande, pas une étincelle de grâce, de mollesse, d'amabilité, de douceur ».

La revanche des traditionalistes avait sans doute produit son effet, tout au moins en compromettant cette « suspension volontaire de méfiance » qui, selon Coleridge, est la condition nécessaire pour apprécier une œuvre de fiction ; d'autant plus dans le cas d'un opéra, où poésie et musique forcent les conventions du genre ainsi que les habitudes d'écoute du public, en lui demandant compétence, culture et intérêt, mais surtout une capacité inusité d'empathie. Qu'il fût ou non sournoisement guidé, il faut pourtant considérer que le jugement négatif du public resta constant pour toutes les représentations, et fut admis et amplifié par la presse. La lecture des comptes-rendus de la critique est donc nécessaire, si on veut expliquer les raisons plus profondes de l'insuccès.

Durant la décennie révolutionnaire, la liberté des spectacles et les fêtes civiques avaient secondé la divulgation de la musique, tout en répan-

---

de Sacchini, Gluck, Piccinni, Paisiello, Cherubini et surtout Spontini. Elle sera la première Julia dans *La Vestale* (1807), mais créera aussi, entre autres, les principaux rôles féminins de *Fernand Cortez, Les Abencérages, Olympie*. Branchu fut la principale représentante d'une école « française » de chant, originaire en réalité de Gluck et de Piccinni, qui mélangeait déclamation théâtrale française et style de chant italien : une tradition qui allait se perdre avec les grands succès de Rossini à Paris et l'affirmation du *belcantisme*. Il est presque symbolique que Mme Branchu ait pris sa retraite juste au moment de l'entrée de Rossini à l'Opéra (1826). Hector Berlioz, qui eut le privilège d'entendre cette cantatrice, en laissa peut-être le portrait le plus frappant : « [Branchu] que j'ai vue et qui n'était ni grande, ni belle, mais m'a semblé la tragédie lyrique incarnée. Son soprano, d'une puissance extraordinaire, se prêtait comme nul autre aux accents doux. Elle chantait le pianissimo d'une façon irréprochable, qui tenait à l'extrême facilité d'émission de sa voix dans le médium ; et l'instant d'après, cette même voix remplissait de ses éclats la vaste salle de l'Opéra et couvrait les plus violents *tutti* de l'orchestre. Ses yeux noirs lançaient des éclairs. Elle se faisait illusion à elle-même : une fois en scène, elle croyait fermement être Alceste, Clytemnestre, Iphigénie, la Vestale, Statira. [...] Elle disait les vers avec une pureté remarquable ». Hector Berlioz, *À travers chant*, Paris, Gründ, 1971 (1ère ed. : 1862), pp. 229-230 ; id., *Les soirées de l'orchestre*, Paris, Gründ, 1968 (1ère ed. : 1854), p. 212.

110 Cité in Mongrédien, *La musique en France des Lumières*, p. 82.

dant une consommation fonctionnelle et dépréciée, qui avait affaibli le discernement du public sans lui apporter aucun affinement du goût ni de véritables compétences techniques. Si «l'art musical était devenu à la fois l'instrument d'une sociabilité élargie et l'un des objets les plus ordinaires de la conversation»[111] dans une salle de spectacle il était – selon un témoin fiable comme Castil-Blaze – «bien peu d'amateurs éclairés», le public n'ayant «d'autre cohérence que celle d'une ignorance partagée»[112]. L'incompétence technique et même terminologique de l'art musical, exhibée sans honte dans les conversations des salons mondains, allait jusqu'à imprégner (à quelques rares exceptions) les ouvrages sur la musique, ainsi que la critique spécialisée, apanage traditionnel «des savants ou des littérateurs parfaitement étrangers à cette matière»[113], surtout après les grandes querelles d'opéra du siècle précédent, débattues dans les journaux. Derrière cet abus d'autorité des hommes de lettres, qui s'érigeaient en censeurs musicaux, dissimulant l'ignorance sous les artifices de la rhétorique et le poids étouffant de l'érudition, se cachait, selon Castil-Blaze, leur séculaire méprise de l'art musical en soi et l'incompréhension de l'autonomie de sa nature esthétique: pour la presse qui gère la critique musicale, «la musique n'est pas un art assez important pour qu'on s'en occupe de manière particulière»[114]. Castil-Blaze démasque les ruses linguistiques et les manœuvres par lesquelles ces modernes sophistes au «style aimable et persuasif»[115] parviennent à faire avaler leur imposture aux lecteurs des «feuilletons sur la musique»[116]: 1) l'analyse ponctuelle et sévère de la pièce, avec la liste des défauts, suivie par une conclusion banale autant que brève sur la musique (bonne ou mauvaise, bruyante ou enchanteresse, secondant ou pas le texte), inspirée normalement des lieux communs les plus rebattus des théories classiques du XVIIIe siècle; 2) les observations fines, mais «d'occasion» (fruit d'un entretien avec un musicien de métier); 3) l'habilité d'éviter tout simplement de parler de musique[117],

111 Jean-Louis Jam, «Castil-Blaze: *De l'opéra en France*, ou Comment rendre la parole à la musique», in *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, sous la dir. de Jean Gribenski, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 107-114: 107.

112 Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotelle, 1820, vol. 1, p. 197. Cit. in Jam, «Castil-Blaze: *De l'opéra en France*», p. 107.

113 Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, vol. 1, p. III.

114 Ibid., vol. 2, pp. 193-194.

115 Ibid., vol. 2, p. 2.

116 Nous suivons ici la synthèse de Jam, «Castil-Blaze: *De l'opéra en France*», pp. 109-110.

117 Comme le critique Geoffroy (*Journal des débats*) qui ne sachant quoi dire sur *Giulietta e Romeo* de Zingarelli (1809), s'en sortait par «un long discours sur les filles qui n'obéissent pas à leur père». Cité ibid., «Castil-Blaze: *De l'opéra en France*», p. 109.

de s'en remettre au hasard, ou enfin de rejoindre le jugement de l'opinion publique, en l'amplifiant[118].

Castil-Blaze plaide pour l'avènement d'une critique musicale professionnelle en 1820, mais la situation qu'il décrit vaut véritablement pour les deux décennies précédentes, du début du siècle jusqu'aux premières années de la Restauration : précisément, dès que le Directoire (à partir de 1798) et surtout le Consulat eurent rétabli la publication régulière des comptes-rendus des spectacles dans la presse périodique, pour le bonheur d'un nombre toujours plus important d'abonnés (en 1803, le *Journal des débats* tirait à 8.150 exemplaires, peut-être justement du fait de la présence du redoutable critique Julien-Louis Geoffroy[119]).

C'est précisément à l'époque du Consulat (et donc d'*Anacréon*) que le retour à l'ordre après le chaos révolutionnaire produit aussi un changement de climat culturel : le besoin de sécurité et l'exigence de retrouver une identité culturelle forte et cohésive contre le danger de nouvelles désagrégations sociales, se traduisent par un retour au passé, véritable foyer de modèles de perfection artistique dont on pouvait s'inspirer. Nous avons déjà dit combien cette époque d'instabilité et d'inquiétude spirituelle trouva son expression privilégiée dans la contemplation nostalgique de la simplicité et du naturel de l'art antique : ce n'est pas par hasard si le néoclassicisme connait justement à cette période sa plus grande diffusion, au point de devenir le style officiel du Premier Empire, tout proche[120]. Cependant, dans le domaine musical le retour à l'antique, au naturel et à la simplicité ne pouvaient que se traduire par la reprise des théories classiques du XVIIIe, au premier rang desquelles celles de Rousseau. Ainsi, les hommes de let-

118 Au contraire, Castil-Blaze reconnaissait au public « le droit d'exprimer le plaisir qu'il éprouve », même s'il lui déniait celui de « s'ériger en juge ». Ibid., p. 110.

119 Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), rédacteur principal de *l'Année littéraire* de 1776 à 1790, créa le « feuilleton dramatique » sur le *Journal des Débats* (futur *Journal de l'Empire*), où il s'occupait aussi des spectacles d'opéra. Une grand partie de ses feuilletons fut regroupée après sa mort et publiée en *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, Blanchard, 1818-1820. Son idée maîtresse était celle de la relativité de l'art musical : « la musique [...] est un art à la mode, et qui passe avec elle ; c'est le plus frivole de tous les arts » ; et encore : « la musique est-elle un art ? [elle] est esclave de la mode ». Voir Charles-Marc Des Granges, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814)*, Paris, Hachette, 1897, pp. 151-152. Pour le climat culturel sous le Consulat et l'influence de la presse, voir Andrea Fabiano, *I ‹buffoni› alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra ‹Ancien Régime› e Restaurazione (1752-1815)*, Torino, De Sono-Paravia, 1998, p. 187 (trad. fr., *Histoire de l'opéra italien en France, 1752-1815. Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006).

120 Ibid., p. 188.

tres versés dans la critique musicale, à côté de l'opposition farouche, empreinte de nationalisme, à la musique moderne provenant de l'Allemagne et de l'Italie, arborent toujours avec Pergolèse comme modèle de perfection, l'idéal passéiste d'une musique discrète, simple, essentiellement vocale et totalement subordonnée au texte.

On peut constater immédiatement la précision de l'analyse de Castil-Blaze en examinant le compte-rendu d'*Anacréon* paru au *Mercure de France*[121], non signé, mais qui aurait pu être écrit par Jacques-Daniel Martine[122]. À noter l'âpreté de l'attaque contre le livret, emprunt de sarcasmes et de tons hypocritement scandalisés, comme si le journaliste s'érigeait en héraut de l'indignation populaire. La pièce de Mêndouze est définie comme «la chose du monde la plus étrange, la plus burlesque, la plus insipide, la plus absurde, la plus immorale, la plus cynique, la plus révoltante». Même les théâtres de boulevard ou de foire l'auraient dédaignée, pour le ridicule des vers et la nullité de l'intrigue. Mêndouze aurait oublié que «cet art d'adapter les mœurs anciennes aux nôtres, ou plutôt de ne prendre dans les premières que ce qui peut être de quelque instruction ou de quelque intérêt pour les modernes, est un des premiers et peut-être des plus rares talents du poète dramatique»; par conséquent, il aurait enfreint non seulement les règles du bon sens, mais aussi celles de la morale. Les premières, pour le ridicule qu'inspire le personnage d'Anacréon: «vêtu comme un satrape, et entouré de tout le luxe et de toute la mollesse asiatique, au milieu d'une troupe de femmes, dont les unes parfumaient ses cheveux d'*huile antique*, et les autres à ses pieds rattachaient les cordons de sa chaussure, eût paru la chose la plus absurde et la plus choquante, si les spectateurs n'avaient pas étés en train de rire de tout». Les secondes, pour l'intérêt obscène qu'Anacréon lui-même manifeste pour son «petit ami» Amour, ainsi que pour l'indécente citation du nom de Bathylle (évoquant en soi la dépravation et des vices inavouables). Le censeur crie au

121 *Mercure de France*, vendémiaire an XII.

122 Ci-après le jugement de Fétis sur Martine, un «littérateur» de Genève (né en 1762) qui signait une partie des chroniques musicales sur le *Mercure*. En 1813, il publia à Paris (chez Dentu) un livre, *De la musique dramatique en France*, «rempli de fausses vues et de préjugés», ayant «pour objet de démontrer que l'ancienne comédie à ariettes et les anciennes formes de l'opéra français étaient préférables aux formes plus musicales de l'opéra moderne» (*FétisB*, vol. 5, p. 478). Dans ce livre, Martine reprend, en effet, les thèses de Rousseau, d'un point de vue incroyablement rétrograde; il se montre toujours particulièrement sévère et même acrimonieux envers le «trop savant» Cherubini, en se refusant à le définir comme le premier compositeur d'Europe parce qu'il manquerait de génie (*Appendice*, p. 328, sur *Les Abencérages*). Martine signait avec «a» ses critiques sur le *Mercure*. S'il n'est pas l'auteur de cet article sur *Anacréon*, il appartient certainement au même «courant de pensée», débordant d'antiques préjugés, agressifs et tenaces.

scandale : « comment a-t-on osé, devant une assemblée nombreuse et composée en grand partie de femmes, faire paraître sur la scène le Bathylle d'Anacréon ? [...] Nous n'oserions transcrire ici ces couplets qui sont de nature à ne pouvoir pas même être chantés devant une femme un peu scrupuleuse ». Après avoir fait de l'ironie sur les vertus de Mme Gardel en cantatrice (« le public [...] a beaucoup applaudi [...] Mme Gardel pendant tout le temps qu'elle n'a pas chanté »), le critique conclut enfin son réquisitoire en deux (seulement) mots sur la musique, en se bornant à dire, de manière prévisible, qu'elle « a beaucoup souffert de l'influence du poème », et qu'elle a paru « plus bruyante qu'agréable ».[123] On peut tenir pour acquis l'agacement du « littérateur » pour la présence de la musique comme protagoniste (ce qui à son avis est un peu moins qu'une usurpation d'autorité). Reste quand même significatif d'une approche tout à fait livresque son désarroi devant un livret d'opéra qui prend l'Antiquité grecque au sérieux (malgré quelques adaptations prudentes aux mœurs contemporaines), visant à la reconstitution scénique « fidèle » d'anciens rituels, et remplace enfin la théâtralité conventionnelle par une « liturgie du plaisir »[124] chargée de sens éthique, d'actualité inquiétante. Somme toute, il était plus aisé de le tourner en plaisanterie, ou en scandale, que de s'y confronter avec rigueur.

Dans son « feuilleton » sur le *Journal des débats*[125], Geoffroy estompe le moralisme hypocrite du *Mercure*, mais l'approche reste identique, littéraire et passéiste, et le jugement, d'après un raisonnement mieux agencé, également sévère et définitif. Presque la moitié de l'article est dédiée aux nobles tâches auxquelles le théâtre de l'Opéra serait destiné, et qu'il vient de négliger gardant à l'affiche ce nouvel opéra en dépit de l'opinion universelle. Les sarcasmes prévisibles à propos du personnage d'Anacréon – « un vieillard ivrogne et libertin qui unit la vieillesse à la débauche et qui a besoin de la bouteille pour *faire renaître un désir*. [...] La vieillesse unie à la débauche [...] présente des idées plus dégoûtantes qu'agréables » – servent de préliminaire pour stigmatiser en même temps les sujets anacréontiques, les reconstitutions érudites et la musique moderne, tout à fait encombrante pour ce nostalgique de Rousseau et de Pergolèse. Les odes d'Anacréon ont vieilli, à l'Opéra, leur simplicité étant charmante, mais ennuyeuse : « Les allégories les plus ingénieuses sont froides au théâtre. [...] L'ode d'Anacréon et l'idylle de Moschus, qui ont fourni le sujet du nouvel

123 *Mercure de France*, vendémiaire an XII.

124 C'est justement le titre de l'important essai de Carli Ballola, « Liturgia del piacere », cité à p. 1, n. 3.

125 *Journal des débats*, 16 vendémiaire an XII (9 octobre 1803), Théâtre des arts, *Anacréon*. Le compte-rendu n'est pas signé.

opéra, sont d'une *naïveté* et d'une grâce charmantes: elles font bâiller sur la scène lyrique. [...] L'Anacréon de l'opéra nouveau est plus conforme à la vérité, mais il n'est point théâtral». Sur ces bases, le recenseur ressent comme une contradiction par rapport au sujet la richesse musicale cherubinienne:

> Il eût fallu une musique céleste pour réchauffer ces niaiseries; et malheureusement la musique n'est que savante, riche d'harmonie, pauvre de mélodie, de chant et d'intérêt. L'Auteur, malgré son nom de Cherubini, est plus allemand qu'italien dans sa composition. Le sujet ne demandait que grâce, légèreté, tendresse, douce gaieté, aimable simplicité, une musique dans le genre de celle du *Devin du village*.

Au contraire de Rousseau, Cherubini n'avait donné qu'«un Gluck renforcé, de la mélopée», faisant chanter Anacréon comme «un héros de tragédie». Toutefois, l'effet restait celui d'«un vieux débauché, travesti en héros d'opéra, fort ennuyeux et fort ridicule». De la même façon, «souverainement ridicules» apparaissaient ses amours avec Corine, et au final, «ni galant, ni délicat», le spectacle d'«un vieux bacha [*sic*] entouré de belles esclaves, qui s'efforcent en vain de rallumer dans un corps glacé quelque étincelle de volupté».

Bien qu'entaché du même préjugé esthétique que ses collègues – fidélité absolue à la tradition littéraire et substantielle méfiance à l'égard de l'autonomie expressive de la musique – et également prisonnier de ses schémas mentaux, le critique de la *Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel*[126] nous donne cependant le compte-rendu sur l'opéra le plus précis et réfléchi, et au fond le plus révélateur:

> Cet opéra-ballet n'y obtint aucun succès; des signes du mécontentement le plus marqué s'y manifestèrent. Les paroles excitèrent presque continuellement des murmures; la musique faiblement exécutée fut mal entendue; les ballets seuls et les décorations obtinrent quelque faveur. Aux représentations suivantes, beaucoup de coupures et la suppression de quelques vers que l'improbation du public avait particulièrement fait remarquer, n'ont pas suffi sans doute pour assurer à cet opéra un succès brillant, mais pour faire établir une distinction un peu plus équitable entre les différentes parties dont il se compose.

À la différence de Geoffroy, le recenseur du *Moniteur* affirme que «le choix du sujet était heureux», et mentionne aussi quelques vers de la source principale, *L'Amour mouillé* de La Fontaine. Cependant, il reproche aux auteurs du nouvel opéra d'avoir mal interprété la poétique d'Anacréon, ne s'en tenant pas à l'exclusivité de la thématique amoureuse. «Loin de là, ce n'est ni le feu de l'ode, ni la douce mélodie de l'hymne, ni la finesse piquante de la chanson que l'auteur a réussi à nous offrir». Le jugement

126 *Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel*, n. 21, 21 vendémiaire an XII.

négatif sur la nouveauté la plus saisissante de l'*Anacréon* de Cherubini n'entame pas la finesse de l'analyse:

La plainte sur sa propre vieillesse, que le poète n'exprime qu'à la conclusion d'une seule ode, et que l'un de ses traducteurs dit spirituellement avoir désiré reporter à la fin de ses odes, pour qu'on y trouvât en quelque sorte le Chant du Cygne, est devenu au contraire l'argument principal de la pièce. Aussi une couleur sombre et triste est-elle répandue particulièrement sur le premier acte. Anacréon n'y est pas couronné de roses: il n'y parle que de Cyprès: et au lieu de le voir consacrant sa verte vieillesse à l'amour, aux muses, aux plaisirs, on l'entend reprocher aux années la vitesse de leur marche, et douter qu'au déclin de ses ans il puisse encore trouver Corine fidèle à son amour. C'est bien un vieillard, mais ce n'est point Anacréon.

Les odes d'Anacréon demandaient au poète et au compositeur – poursuit le critique – une «extrême délicatesse dans les idées, et beaucoup de grâces dans l'expression»; au contraire, «le caractère de cette composition de M. Cherubini est en général trop grave, trop élevé; la science y brille trop souvent aux dépens de la grâce: la lyre d'Anacréon ne comportait, sans doute, qu'une harmonie peu compliquée, et ses chants devaient être reconnus à leur simplicité, à leur naturel».

Néanmoins, le recenseur montre assez d'oreille pour apprécier la qualité musicale d'une partie substantielle de l'opéra:

[...] on ne peut sans injustice se refuser de reconnaître M. Cherubini dans l'ouvrage dont il est question [...] et sa production nouvelle a des parties qui commanderons aussi des souvenirs. Par exemple, son ouverture offre des traits d'une délicatesse extrême; et si l'on se rendait mieux compte à soi même du motif qui l'a engagé à y multiplier les traits de force, et le son des instruments bruyants, on l'applaudirait comme une des meilleurs productions de ce genre [...] En poursuivant cet examen, nous trouverons dans le cours de l'ouvrage des morceaux dus à un talent supérieur: le premier air de Corine...l'air d'Anacréon[127]...le quatuor du second acte...l'air «Dansez, dansez, nymphes légères»...l'habilité avec la quelle le compositeur a voulu donner, pour l'emploi isolé de quelques instruments à vent, une idée approximative de la musique des Grecs.

Nous parlerons avec moins d'éloges du chœur qui termine le second acte; ce morceau est très compliqué, très difficile: il est composé d'une manière hardie mais il manque de clarté. C'est un objet d'étude que de l'entendre; et saisir l'intention du compositeur au milieu du bruit auquel il s'abandonne, n'est pas sans difficulté.

Des petits airs sont répandus dans ces deux actes; ils sont la partie faible de cette composition; leur tournure a quelque chose de pénible; ils manquent de naturel et surtout de gaieté; ce ne sont des airs, et ce ne sont point des couplets. Mozart semblerait avoir emporté avec lui le secret des airs de ce genre, si Grétry ne le possédait encore.

Si le parallèle entre Mozart et Grétry nous donne déjà les limites de l'horizon d'attente du recenseur, pour lequel on ne peut trouver aucune ambi-

127 Probablement celui du premier acte, 4, accompagné par le cor anglais, «Je n'ai besoin pour embellir ma vie».

guïté dans le «joli» et la «gaieté», l'allusion aux petits airs «qui ne sont des airs, et ce ne sont point des couplets» pourrait en revanche se référer aux coupures effectuées par le compositeur pendant les répétitions, qui produisent en effet des airs à la forme apparemment moins limpide[128]. Il demeure très intéressant que les éloges à la musique concernent les morceaux d'un genre «plus grave et plus élevé», alors que ce devrait être justement le défaut principal de la composition par rapport à la légèreté du sujet... Mais, sans noter les contradictions dans lesquelles il s'enlise, le critique du *Moniteur*, fidèle à son idiosyncrasie pour la musique «bruyante» et «difficile» qui «manque de clarté», conclut imperturbablement que: «cette composition serait de nature à faire beaucoup d'honneur au musicien auquel elle est due, si le nom d'Anacréon n'avait à l'avance inspiré d'autres idées, fait attendre un autre ton et d'autres accents».

Quelques années plus tard, les *Annales dramatiques* de Babault régleront enfin définitivement la question en la résumant de cette façon lapidaire et ironiquement détachée: «Le sujet de cette pièce est tiré du joli conte de La Fontaine: la musique a paru agréable, mais quelquefois un peu trop savante pour le genre de l'ouvrage. Cet opéra, dit un critique moderne, est le premier qu'on ait sifflé à ce théâtre, et, sous ce rapport, il fera époque»[129].

L'échec d'*Anacréon* fut en toute probabilité pour Cherubini la déception la plus amère de sa carrière de compositeur, compte-tenu des grandes espérances qu'il y avait placées, et sans parler de la profonde implication personnelle qui en avait marqué la création. Il est également significatif que le seul témoignage direct du compositeur dans le cas d'*Anacréon* soit une lettre personnelle de remontrances qu'il envoya à un administrateur de l'Opéra (le directeur Bonet de Treiches ou Morel?)[130] pour protester contre l'arrêt anticipé des représentations et pour demander de remettre l'opéra à l'affiche. Cherubini semble ici convaincu de l'existence d'un complot contre lui, né de la polémique sur Le Sueur, qui aurait alimenté l'hos-

128 Par exemple, le deuxième air d'Amour (II, 6), «Ne repoussez pas un enfant». Cf. p. 30.

129 Babault et al., *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des Théâtres*, Paris, Babault [...], vol. 1, 1808, p. 261.

130 Pougin, qui publia cette lettre sur *Le Ménestrel* du 8 janvier 1882 (reproduite in Della Croce, *Cherubini e i musicisti italiani*, vol. 2, pp. 40-42), indiqua Morel comme son probable destinataire, même s'il n'était plus le directeur de l'Opéra à compter du mois de septembre. Il était sans doute naturel pour Cherubini de s'adresser à celui qui avait suivi et participé à la réalisation de son opéra, mais il semble difficile que Morel à ce moment eût encore voix au chapitre pour soutenir les chances d'*Anacréon*: si l'attribution de Pougin est exacte, la lettre du musicien prend encore plus le caractère d'une défense de bureaux, d'un épanchement digne autant que vain.

tilité du public, et auquel l'administration de l'Opéra elle-même pourrait ne pas être étrangère[131] : «Je croyais avoir des ennemis à l'Opéra, mais je ne vous avez [*sic*] pas jusqu'au présent voulu faire le tort de vous croire du nombre [...]. Je me perds dans mes conjectures; mais, ce qu'il y a de certain, est que vous cherchez à mettre mon ouvrage au ralenti [...])»[132].

Si l'objection de l'administration contre *Anacréon* était l'insuffisance des recettes, le compositeur insiste :

Je vous prierais pour lors de me dire quels sont les opéras qui depuis quelque tems ont fait des recettes plus fortes que les miennes, surtout de celles qu'on a produit les deux dernières représentations.

Dans l'ancien régime, un Auteur avait le droit d'exiger qu'on joua sa pièce, tant que les recettes de celle-ci n'étoit pas tombée au dessous de douze cent francs; j'ai maintenant, proportion gardée, plus que le même droit relativement à ma pièce, et si vous n'êtes pas du nombre de ceux qui veulent me nuire, vous devez sentir aussi bien que moi toute la justice de mon droit. [...] Je demande en conséquence, que mettant de côté toute prévention contraire, et toute passion, vous veuillez bien faire donner mon ouvrage vendredi prochain. Vous devez cela pour ne pas être en contradiction avec vous-même, et vous devez cela à un artiste qui n'est point un écolier qui débute d'aujourd'hui dans la carrière théâtrale.[133]

La bataille était perdue d'avance. On ne saurait dire jusqu'à quel point l'allusion bien peu diplomatique aux usages de l'Ancien Régime ait pu contribuer à l'insuccès de cet appel naïf. Les règles de la programmation et du succès à l'Opéra avaient en effet changé, une stratégie politique, culturelle et économique déterminée présidant désormais aux choix de l'administration du Théâtre, aux ordres de Bonaparte.

Le compositeur réduit à un silence digne et irrité, la dernière tentative – si possible, encore plus naïve que la précédente – pour relancer le sort d'*Anacréon* revint enfin au poète Mêndouze. Un rapport du 5 juin 1811, non signé et conservé lui aussi dans le dossier AJ[13] n. 443 des Archives nationales, transmet au Comte de Rémusat, surintendant impérial aux spectacles, le courrier suivant :

Par la lettre du 8 mai dernier M. Mendouze auteur du poëme d'Anacréon chez lui musique de M. Cherubini demande la reprise de son ouvrage. Il assure que les représentations de cet opéra n'ont été interrompues avant le terme que pour l'impossibilité de trouver quel-

131 De façon bien plus explicite il aurait, en effet, écrit presque un an plus tard à son ami Jean-Nicholas Bouilly (auteur du livret de *Les deux journées*), envisageant une nouvelle collaboration d'opéra : «Il faut absolument que votre pièce me venge de celle que j'ai donné à l'Opéra...car à Feydeau je n'ai pas à craindre la clique infernale acharnée contre tout ce qui sort de ceux qui font partie du Conservatoire». Cité par Della Croce, *Cherubini e i musicisti italiani*, vol. 1, pp. 329-330.

132 Ibid., vol. 2, pp. 40-42 : 41.

133 Ibid., pp. 41-42.

qu'un qui chante le rôle de l'amour. M. Granier s'offrirait de le remplir et M. Lays ainsi que M. Branchu désirent reprendre leurs emplois.

Comme il nous est impossible de parvenir en ce moment à la remise d'aucune ouvrage avant les représentations ordonnées par Sa Majesté, je dois connaitre vos intentions à cet égard puisque je suis censé de répondre à la demande de M. Mendouze.

Mais quel poids pouvait avoir la disponibilité de quelque chanteur à l'appui de la tentative maladroite de Mêndouze, contre la volonté impériale? Nous ne savons même pas si le consciencieux fonctionnaire put gratifier le poète d'un courtois refus: une fois pour toutes, la reprise d'*Anacréon* était hors de question.

Entre temps, l'ouverture, détachée de l'opéra, avait trouvé une place assurée dans le répertoire des concerts: selon Castil-Blaze, à sa première exécution au Concert Philharmonique de Londres, «l'admiration fut telle, qu'on voulut entendre trois fois de suite le nouvel œuvre [*sic*] de Cherubini»[134]. Comme pour d'autres ouvertures de ce compositeur, elle était destinée à rester longtemps la seule survivance d'un opéra à tort méconnue.

* * *

134 Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique*, vol. 2, pp. 92-93. Castil-Blaze trace dans ces pages un petit compte-rendu de la première d'*Anacréon* de Cherubini (voir aussi la note 46). Il attribue le livret à deux «paroliers», Mêndouze et [Étienne] Aignan (1773-1824, auteur du livret de *L'hôtellerie portugaise*, 1798) – bien que nous n'ayons trouvé aucune mention d'Aignan à propos de la composition d'*Anacréon*. «Le livret anacréontique» («mis en goût» par le succès d'*Anacréon chez Polycrate* de Grétry) – rapporte Castil-Blaze – «parut fort ennuyeux et d'une froideur glaciale [...] Cherubini réussit pourtant malgré ses paroliers malencontreux». Il cite l'air de Corine *Jeunes filles aux regards doux*, «d'une mélodie suave, d'un tour gracieux, et dont les formes ont été si souvent imitées. Cet air a joui du triple succès de la scène, des salons et de l'école»; «*Des nos cœurs purs*, quartet harmonieux et solennel»; «*Dans ma verte et belle jeunesse*, trio d'un effet brillant et pittoresque». L'opinion de Castil-Blaze est très intéressante par son témoignage du succès d'estime de l'opéra de Cherubini, et de la réputation que quelques morceaux s'étaient enfin acquis au moins auprès des connaisseurs. Par exemple, l'épisode de l'orage, qui «a pris son rang parmi les tempêtes les plus renommées que l'on ait fait tonner sur nos théâtres depuis *Alcyone* jusqu'à *Guillaume Tell*»; et l'ouverture, «la dernière ouverture bonne, belle, complète, que nous aurons à signaler dans le cours de cette histoire». Il importe de souligner que l'ouverture d'*Anacréon* tire son origine de celle de la Cantate *Amphion*, que Cherubini avait composé en 1786 pour la *Loge Olympique* (c'était sa première œuvre en français – livret de Mirabeau), sans réussir à la faire exécuter. Pourtant, malgré nos recherches, nous n'avons pas trouvé de lien plausible entre *Amphion*, la Maçonnerie et l'*Anacréon* de Mêndouze. Cf. Luigi Cherubini, *Amphion. Cantata for tenor, choir and orchestra*, a cura di Pietro Spada, Roma, Boccaccini & Spada Editions, 2005.

À la lecture des comptes-rendus de la presse, et sans compter les conditions historiques de difficulté objective, sinon d'hostilité, envers le compositeur (la nouvelle stratégie culturelle du Consulat, l'affaire Le Sueur et la polémique contre le Conservatoire), il semble évident que, malgré tous les possibles défauts que les contemporains pouvaient y trouver, le livret de Mêndouze ne peut pas être considéré comme le seul responsable de l'échec d'*Anacréon*. Le sujet était tout à fait en phase avec la mode néoclassique et l'anacréontisme du moment : le désarroi naquît au contraire de son traitement inhabituel, aussi fortement *engagé* sur le plan culturel et éthique que l'écart conséquent entre l'image conventionnelle, réduite à un prétexte scénique, et la nouveauté de son contenu réel, provoqua comme réaction un rire libératoire. La *tinta*, selon la définition de Verdi, à savoir la « couleur » générale de la pièce, qui en exprime le caractère essentiel, fut imposée à l'opéra par Cherubini lui-même pendant l'élaboration du livret, et trouve dans la musique son accomplissement nécessaire ainsi que sa raison la plus profonde : une musique que tous les comptes-rendus définissent comme « sombre et triste », « difficile », « bruyante », « allemande », « trop grave, trop élevé(e) », et qui finalement surprit et troubla le public et la critique. Si Cherubini avait traité la poétique d'Anacréon sans la prendre trop au sérieux – se conformant strictement à son interprétation conventionnelle, comme un divertissement léger et dégagé – il se peut que même le livret de Mêndouze aurait été tolérable, voire toléré. Mais la délicate situation personnelle que Cherubini vivait pendant la genèse d'*Anacréon*, marquée d'inquiétude sur le plan professionnel autant qu'humain, aiguisée par la spirale d'espérance, attente et déception, sans le soutien d'un poète expérimenté, dut au final exaspérer sa solitude créative, l'éloignant du goût de son public[135]. En effet, cette Antiquité classique, recréée avec des scrupules « philologiques » et animée d'une solennité presque sacrale par l'adhésion intellectuelle autant qu'émotive du compositeur, ne pouvait pas parler à la sensibilité d'une société nouvelle, avidement tendue vers le futur et encore réfractaire aux méditations existentielles problématiques.

Paradoxalement, loin des logiques fermes des genres théâtraux du début du XIXe siècle, ainsi que des attentes du public de cette époque, *Anacréon, ou L'Amour fugitif* pourrait aujourd'hui nous plaire pour les mêmes raisons qui à son époque causèrent sa perte, compte tenu de sa sensibilité toute moderne. Des raisons liées surtout, il faut le préciser, à la qualité absolument remarquable de sa musique. Le problème, s'il existe encore aujourd'hui, regarde donc la mise en scène : le théâtre contempo-

135 Avec *Lodoïska* (1791), c'est précisément le contraire qui s'était produit, puisque cet opéra était au diapason de son temps et de la sensibilité du public.

rain, en esquivant les reconstitutions néoclassiques trop érudites, évoquera peut-être l'utopie passionnée de perfection exprimée par la musique de Cherubini à travers des images adaptées à notre regard désenchanté[136].

Abstract

The opera-ballet *Anacréon, ou L'amour fugitif* (1803) should have been one of Luigi Cherubini's great achievements for the Paris Opéra, after the revolutionary period and the success of opéra-comique; it ultimately proved to be the most painful failure of the composer's professional life. Music historiography has always blamed the libretto's weakness, and considered the little known poet Mêndouze responsible for the flop. This paper follows the opera's creation history, from the original subject sources, up to the fiasco of the *première*. The analysis of five handwritten copies of the libretto including the first draft (unidentified until now), the comparison with others works by Mêndouze, and the study of the exchanges between the poet, the composer and the Opéra's Direction (documents found in the Paris Bibliothèque and the Archives Nationales), reconstruct the link between *Anacréon* and the neoclassical trend of its time, in view of Napoleon's pre-imperial reform and control policy on Opéra and repertoire. Above all, they allow us to assume Cherubini's personal learned and existential involvement in defining the play. The complex clash between artistic vision, theatrical genre boundaries and public expectations, must be blamed for the failure and oblivion of Cherubini's lyric masterpiece.

136 Nous avons eu la chance de vérifier la surprenante tenue scénique d'*Anacréon* à l'occasion d'une reprise de cet opéra au Palafenice de Venise en octobre 2000 (dirigé par Gabriele Ferro, avec Charles Workman, Iulia Isaev et Lucia Rizzi dans les rôles principaux). Le metteur en scène, Christian Gagneron (décors de Thierry Leproust, costumes de Claude Masson), avait situé l'histoire dans les années 1920, en faisant d'Anacréon une espèce de Gabriele D'Annunzio ou de Jean Cocteau, un artiste-collectionneur d'œuvres d'art, et de sa fête un rituel où s'entrelacent plusieurs formes artistiques (chant, musique, danse, jusqu'à une *performance* – une «citation» de Yves Klein – au sommet de l'orgie). À travers une direction des acteurs très sensible et la parfaite élégance de l'ensemble, Gagneron a réussi à exprimer avec une frappante efficacité visuelle la *Weltanschauung* esthétisante et un brin «décadente» du protagoniste, mais surtout sa recherche inépuisable de la beauté et de l'amour comme les seuls moyens – même si «fugitifs» eux aussi – pour «embellir la vie». Une interprétation qui a donné d'ailleurs une nouvelle et intime justification au genre ancien et épisodique de l'*opéra ballet*, en l'approchant du goût contemporain beaucoup plus qu'on ne pouvait le supposer. Malheureusement, la réussite scénique d'un opéra comme *Anacréon*, à mi-chemin entre l'*opéra ballet* et la *cantate*, dépendra toujours de spectacles de ce niveau, exemplaires par leur créativité et leur chaleur émotionnelle. C'est le destin de tous les chefs-d'œuvres «difficiles».

Bibliographie

Anacréon chez Polycrate. Opéra en trois actes, représenté, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre des Arts, le 28 nivôse an V [17 janvier 1797]. Paroles de J.-H. Guy; musique de Grétry, Paris, Tiger [...] et Rolluet, an VII de la République.

Anacréon, Bion et Moschus, suivis de la Veillée de la fête de Vénus, D'un choix de Pièces de différens Auteurs, Paphos [i.e. Paris], 1785.

Anacreonte in Samo, dramma per musica, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro San Carlo, nell'estate del 1820, Napoli, Tip. Flautina, 1820.

Annuaire des imprimeurs, Paris, Laharie, 1829.

Apulée, *L'Âne d'or, ou Les Métamorphoses*, préface de Jean-Louis Bory, Malesherbes, Gallimard, 2009.

Babault et al., *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des Théâtres*, Paris, Babault [...], 1808, vol. 1.

Berlioz Hector, *À travers chant*, Paris, Gründ, 1971 (1ère ed.: 1862).

Berlioz Hector, *Les soirées de l'orchestre*, Paris, Gründ, 1968 (1ère ed.: 1854).

Bernard Pierre-Joseph, *Les Surprises de l'amour*, Paris, impr. de Vve Delmorel et fils, 1757.

Bussani Giacomo Francesco, *Anacreonte Tiranno. Drama per musica nel famoso Teatro Vendramino di San Salvatore, anno 1678*, Venezia, Francesco Nicolini, 1678.

Cahusac Louis de, *Anacréon. Ballet héroïque, représenté devant le Roi à Fontainebleau, le octobre 1754*, [Paris], Ballard, [s.d.].

Calella Michele, «La virtuosité italienne et la tragédie lyrique: polémiques et réformes», in *Défense et illustration de la virtuosité*, sous la dir. de Anne Penesco, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1997, pp. 113-121.

Calella Michele, «Rivoluzioni e querelles: la musica italiana alla conquista dell'Opéra», in *The eighteenth-century diaspora of italian music and musicians*, ed. Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 287-321.

Carli Ballola Giovanni, «Luigi Cherubini», in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1996, Vol. 2, pp. 240-253.

Carli Ballola Giovanni, «Liturgia del piacere», in *Anacréon, ou L'Amour fugitif*, Milano, Teatro alla Scala, 1983, pp. 18-21.

Castil-Blaze François, *L'Académie impériale de musique. Histoire littéraire, musicale, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855.

Castil-Blaze François, «L'Académie royale de musique. 4e époque – 6e article», *Revue de Paris*, nouvelle série, 45, 1837.

Chaillou David, *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810-1815*, Paris, Fayard, 2004.

Cherubini Luigi, *Amphion. Cantata for tenor, choir and orchestra*, a cura di Pietro Spada, Roma, Pavona, Boccaccini & Spada Editions, 2005.

Confalonieri Giulio, «Luigi Cherubini e il mito poetico di Anacreonte», *Chigiana*, nouvelle série, 8, 1971, pp. 277-287.

Delboulle Achille, *Anacréon et les poèmes anacréontiques. Texte grec avec les traductions et imitations des poètes du XVI* siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (fac-sim. de l'éd. de Le Havre, Lemale, 1891).

Della Croce Vittorio, *Cherubini e i musicisti italiani del suo tempo*, Torino, Eda, 1983.

Des Granges Charles-Marc, *Geoffroy et la critique dramatique sous le Consulat et l'Empire (1800-1814)*, Paris, Hachette, 1897.

Fabiano Andrea, *I ‹buffoni› alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra ‹Ancien Régime› e Restaurazione (1752-1815)*, Torino, De Sono-Paravia, 1998 (trad. fr., *Histoire de l'opéra italien en France, 1752-1815. Héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS Éditions, 2006).

Fend Michael, *Cherubinis Pariser Opern, 1788-1803*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2007.

Fétis François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C.ie, 2 1867.

France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants (La), Paris, 1834.

Gazette Nationale, ou Le Moniteur Universel, 30 brumaire an VI, (20.11.1797), n. 21, 21 vendémiaire an XII (14.10.1803).

Geoffroy Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique, ou Recueil par ordre de matières des feuilletons de Geoffroy*, Paris, Blanchard, 1818-1820.

Jacobshagen Arnold, «Koukourgi (1792-1793). À propos d'un opéra-comique inconnu de Luigi Cherubini», *Revue de musicologie*, 78/2, 1992, pp. 257-287.

Jam Jean-Louis, «Castil-Blaze: *De l'opéra en France*, ou Comment rendre la parole à la musique», in *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, sous la dir. de Jean Gribenski, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pp. 107-114.

Jullien Adolphe, «Marie-Antoinette et Sacchini», in *La cour et l'Opéra sous Louis XVI*, Paris, Librairie Académique, 1878 (réimpression anastatique, Bologna, Forni, 1979).

La Fontaine Jean (de), *Contes et Nouvelles en vers*, édition d'Alain-Marie Bassy, Saint Amand, Gallimard, 2005 (1ère éd.: 1982).

Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, Paris, Léopold Collin, 1807.

Louis Péricaud, *Théâtre des petits comédiens de S.A.S. Monseigneur le Comte de Beaujolais*, Paris, E. Jorel, 1909.

Marcouville Pierre-Augustin Lefèvre (de) [– Chevrier F.-A.], *La Petite maison, parodie d'Anacréon, 3e acte de l'opéra des* Surprises de l'amour [de P.-J. Bernard], [Comédiens italiens ordinaires, 30 juin 1757], Paris, Duchesne, 1757.

Mêndouze B., *Album des muses*, Paris, Firmin Didot, 1828.

Mêndouze B.,*Therpsicore, chant scénique*, Paris, Hacquart, 1802.

Mêndouze, *L'Amoureuse de XV ans*, Paris, de la Chevardière, [s.d.].

Mêndouze, *L'Ouverture des Assemblées, contredanse allemande [à 1 v.]*, Paris, de La Chevardière – Mlle Castagnery, [ca 1765].

Mêndouze, *La Gaîté, contredanse allemande*, Paris, de La Chevardière, [ca 1755].

Mêndouze, *Les amusemens [...] contredanse allemande*, Paris, de la Chevardière, [ca 1765].

Mêndouze, *Les Fêtes de Tempé, contre-danse allemande [à 1 v.] [...] Mis au jour par Landrin*, Paris, Lahante [...], [1770].

Mêndouze, *Les Fêtes de Toulouse, contre-danse allemande [à 1 v.] [...] mis au jour par Landrin*, Paris, Lahante [...], [s.d.].

Mêndouze, *Les Fêtes foraines de la Foire, contredanse allemande [à 1 v.]*, Paris, de La Chevardière, [ca 1765].

Mêndouze, *Les Nouveaux plaisirs du Boulevard, contre-danse allemande [à 1 v.] [...] Mis au jour par M. Landrin*, Paris, Lahante [...], [s.d.].

Mêndouze, *Les Plaisirs français, contre-danse française. L'air est de M. Lahante, [...] mis au jour par M. Landrin*, Paris, Lahante, [s.d.].

Mêndouze, *Les Récréations de la société, contre-danse à douze [à 1 v.] [...] Mis au jour par M. Landrin*, Paris, Lahante [...], [1770].

Ménestrel (Le), 08.01.1882.

Mercure de France, vendémiaire an XII.

Metastasio Pietro, *Drammi per musica*. Vol. 2: *Il regno di Carlo VI, 1730*-1740, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2003.

Mila Massimo, «Cupido dal professor Anacreonte», *La Stampa*, 03.03.1983.

Mila Massimo, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989.

Mongrédien Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986.

Ode d'Anacreonte Teio, traduzzione [sic] *di Paolo Rolli (Delle)*, Londra, [s.n.], 1739.

Odes d'Anacréon traduites en français, avec le texte grec, la version latine, des notes critiques, et un discours sur la musique grecque par J.B. Gail, Paris, Didot, 1800.

Odes d'Anacréon, traduites en français et en prose par Messieurs Grégoire et Collombet; en vers français par Messieurs S.-Victor, F. Didot, Veissier Descombes, Fauches, Bignan, etc.; en vers latins par Henri Estienne et Élie André, sous la direction de J.B. Monfalcon, Paris, Crozet, 1835.

Opéra en l'An XII; par M. Bonet de Treiches, ex-législateur, Directeur de l'AIM, et membre de plusieurs sociétés savantes (De l'), Paris, Ballard, an XII-1803.

Salerno Leorigildo, «*Anacréon* alla sbarra. Indagini e documenti», *Studi musicali*, 22/2, 2003, pp. 407-449.

Salerno Leorigildo, «*Anacréon* alla sbarra. Nuove indagini e documenti», in *Anacréon, ou L'amour fugitif. Opera-ballet in due atti di B. Mendouze, musica di Luigi Cherubini*, Venezia, Teatro La Fenice, 2000, pp. 51-63.

Salerno Leorigildo, *Œdipe à Colone di Guillard e Sacchini: storia e mito di un ‹hit› Ancien Régime (1786-1844)*, thèse de doctorat, Université de Lecce, 2008.

Schröder Cornelia, «Chronologisches Verzeichnis der Werke Luigi Cherubinis unter Kennzeichnung der in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen Handschriften», *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 3, 1961, pp. 24-60.

Sedaine Michel-Jean, *Anacréon. Comédie en un Acte, en Vaudeville [...] aux Italiens*, Paris, Duchesne, 1758.

Seillans Colomb (de), *Imitation des Odes d'Anacréon en vers (par Colomb de Seillans), et la traduction de Mlle Le Fèvre, avec une comédie-ballet en vers et en prose*, Paris, Prault, 1754.

Terrier Agnès, *L'orchestre de l'Opéra de Paris. De 1669 à nos jours*, Paris, La Martinière, 2003.

Wild Nicole, *Dictionnaire des Théâtres parisiens au XIXe siècle*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.

Wild Nicole, «Les Théâtres parisiens sous la Révolution», in *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, Éd. Du May, 1989.