

# Les étrangers à l'Académie royale de musique (1774-1789)

*Benoît Dratwicki*

Pourquoi ne commande-t-on pas un grand opéra à un Français ?

Pourquoi faut-il que ce soit à des étrangers ?

(Mozart, lettre à son père, 31 juillet 1778.)

À première vue, l'étonnement de Mozart... nous étonne. L'Académie royale de musique, bastion d'une identité nationale prétendument portée à son plus haut degré de perfection, serait-elle ainsi livrée aux mains des étrangers en ces années-là ? Avant l'époque de Louis XVI et de Marie-Antoinette, la scène lyrique française se caractérisait pourtant par l'ultranationalisme qui y régnait : exceptées deux ou trois expériences sans lendemain dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment avec *Scylla* du compositeur Teobaldo di Gatti), aucun auteur étranger n'y fut joué... ce qui est un comble si l'on se souvient que c'est un Italien, Gianbattista Lulli, qui avait « inventé » l'opéra français en 1673 et avait parallèlement porté l'Académie royale de musique à un niveau de perfection digne de supplanter tous les autres théâtres d'Europe. Encore avait-il pris soin de se couvrir de la nationalité française, de modifier l'orthographe de son nom et d'obtenir de Louis XIV des lettres de noblesse, de manière à ce que « Jean-Baptiste de Lully » puisse régner sur le monde lyrique sans soupçons de déloyauté envers le royaume.

Le fait que presque aucun auteur étranger, même parmi ceux établis de longue date à Paris, n'ait signé de tragédie lyrique, de pastorale ou de

ballet pour le théâtre de l'Académie royale est peut-être dû au hasard plus qu'à une règle de conduite de l'institution : en effet, il ne semble pas que la nationalité des auteurs ait été un frein au développement de leur carrière. C'est plutôt le tempérament et le goût d'expatriés tels que Pietro Lorenzani, Antonia Bembo, Antonio Guido ou Michele Mascitti, qui leur fit généralement préférer les sonates, les cantates et les motets à l'opéra.

Mais les choses changèrent assez radicalement au xviii<sup>e</sup> siècle, si bien qu'à la veille de la Révolution la direction de l'Académie royale n'était plus affairée qu'à choisir entre d'innombrables productions que des compositeurs venus de toute l'Europe déversaient sur les tables du comité de lecture. Au mois d'août 1787, le directeur, Antoine Dauvergne, informait ainsi le ministre « qu'après la mise de *Théodore* [de Paisiello], on s'occuperait sans intervalle de celle de *Pénélope* [de Piccinni], et tout de suite de celle de *Évelina* [de Sacchini] ; que l'on avait promis à M. Marmontel d'entendre son opéra de *Démophon* mis en musique par le Sieur Cherubini ; qu'il y avait encore un opéra de *Démophon*, paroles de M. Desrioux, musique de M. Vogel » (Archives nationales, O1 619 n° 292). De même, en juillet 1789, les partitions à juger en priorité étaient « celles de *Clytemnestre*, musique de M. Piccinni ; *Antigone*, musique de M. Zingarelli ; *Palestris*, musique de M. Tomeoni et *Proserpine*, musique de M. Wanech [sic] » (Archives nationales, O1 619 n° 501).

L'arrivée des artistes étrangers à Paris se fit en plusieurs vagues successives : si elle peut donner l'impression d'une invasion massive, désordonnée et opportuniste, force est de constater que l'acclimatation des auteurs et la programmation de leurs ouvrages furent en fait très habilement orchestrées par la direction de l'Académie royale de musique, au fil d'échanges philosophiques, littéraires et musicaux qui intriguèrent puis passionnèrent le public, au point que l'institution connut alors les meilleures recettes de son histoire. Gluck, Piccinni et Sacchini tinrent les rôles principaux, quelques figures secondaires telles que Salieri, Vogel, Paisiello ou Cherubini occupant une place moindre mais non négligeable. Les prétendants aux premiers rôles étaient toutefois bien plus nombreux : qu'il

s'agisse de la majorité des compositeurs français, momentanément écartés du devant de la scène, ou d'étrangers dont les ouvrages furent purement et simplement refusés, les insatisfaits étaient légion, faisaient chorus et grondaient aux portes de l'Académie.



Le monopole des auteurs français sur la scène de l'Académie avait brutalement prit fin en 1774, lorsque – soutenu par l'archiduchesse Marie-Antoinette, qui avait été son élève à Vienne – l'Autrichien Christoph Willibald von Gluck était parvenu à faire jouer son *Iphigénie en Aulide*. Cette création prit immédiatement des allures de révolution esthétique : toute une partie du public s'enthousiasma pour ce nouveau style, propre à balayer l'ancienne manière nationale héritée de Lully. Avant même la première représentation, personne ne doutait qu'*Iphigénie en Aulide* « ne fasse époque » dans la musique française (*Mémoires secrets*, 10 avril 1774). Voltaire, quant à lui, élevait la réforme gluckiste à un niveau bien supérieur à ces questions musicales : « Il me semble que Louis XVI et M. Gluck vont créer un nouveau siècle » (Voltaire à M. Marin, 16 août 1774).

Contrairement à une idée véhiculée tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, cette révolution esthétique n'effraya pas les directeurs de l'Académie royale de musique par le bouleversement stylistique qu'elle engendrait : peu leur importait, finalement, que la tournure de la partition soit fort éloignée de la musique de Rameau. Ce qu'ils pressentirent, c'est que l'ouvrage de Gluck allait anéantir l'ancien répertoire et, de ce fait, plonger l'Académie royale dans une crise complexe, bien différente de celles traversées jusque-là. Ainsi, le comité de lecture ne douta jamais de la qualité de la partition d'*Iphigénie*, comme certains l'affirmèrent. Au contraire : l'impression générale du directeur, Antoine Dauvergne, lui aurait fait conclure sous forme de prophétie :

Si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*. Mais sans

cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent.  
(Schmid, *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, 1854, p. 480.)

La mise à mort de l'ancien répertoire devait avoir des conséquences terribles sur la gestion de l'Académie, ce dont Dauvergne et ses associés avaient pleine conscience... contrairement à la dauphine Marie-Antoinette qui, par une intervention vigoureuse, décida sans plus tarder l'Académie de musique à ouvrir ses portes au chevalier.

La secousse qui ébranla alors le monde lyrique eut immédiatement la répercussion attendue en sonnant le glas de tout le fonds d'ouvrages de l'Académie : après 1774, plus aucun opéra ancien ne fut redonné. C'est la remise au théâtre de *Callirhoé* de Destouches, revue par Dauvergne, en novembre 1773, qui s'avéra une des ultimes tentatives en la matière, se soldant d'ailleurs par une seule représentation, sifflée de bout en bout. Les *Mémoires secrets* (23 septembre 1776) résumaient parfaitement le terrible malaise où Paris se trouvait plongé et dont l'issue restait incertaine :

Cet instant est celui où nous devons être les plus difficiles à contenter en musique : nous n'avons pas encore entièrement abandonné nos anciens préjugés, et cependant nous sommes dégoûtés de ce qui leur est conforme. Nous ne sommes pas non plus accoutumés au genre qu'on veut établir parmi nous, et nous n'y prenons pas encore tout le plaisir qu'il nous fera peut-être un jour. Il résulte de ces circonstances que nous jugeons très froidement la musique qu'on nous présente ; l'ancienne et la nouvelle n'excitent aucun enthousiasme et n'étant plus prévenus ni pour ni contre, il se formera du choc des idées qui sont à peu près toutes d'égal force, un genre mitoyen qui est probablement le véritable, le bon genre, celui qui plaira à toutes les nations.

Les critiques de quelques farouches conservateurs s'effritèrent bien vite devant l'enthousiasme général, et Papillon de La Ferté pouvait conclure, sans caricature aucune : « Le goût est absolument déterminé en faveur des ouvrages de M. Gluck » (Archives nationales, O1 617 n° 42). Dans

tous les cas, l'Académie se retrouvait dans l'impossibilité de reprendre le moindre ouvrage de son répertoire sans risquer un échec fracassant : son seul bien résidait dans *Iphigénie en Aulide* !

Un étranger avait donc plongé la France dans un malaise esthétique et une crise financière incomparablement plus profonde que la Querelle des Bouffons, qui avait ébranlé le milieu intellectuel parisien vingt ans plus tôt. Comme le signale Papillon de La Ferté (*Journal* ; Archives nationales, O1 617 n° 42) :

Il avait suffi d'un ouvrage pour qu'une révolution du théâtre lyrique mette l'Académie royale dans la nécessité de ne donner par la suite que des opéras dans le nouveau genre. D'autant plus qu'il est démontré que les plus zélés partisans de l'ancienne musique sont revenus de leur opinion et adoptent présentement le goût actuel avec beaucoup d'ardeur. Si les ouvrages de M. Gluck ont opéré sur eux un tel changement, quel effet ne produiront-ils pas sur toute la jeunesse élevée et familiarisée avec la nouvelle musique ? Ainsi, que pourrait-on attendre des anciens ouvrages que l'on tenterait de remettre au théâtre, sinon la certitude de la perte totale des dépenses que l'on voudrait hasarder. [...] Il se peut que M. Gluck enrichisse encore l'Opéra de plusieurs ouvrages dont la réussite soit assurée ; mais on n'en possède point d'autres avec lesquels on puisse les faire alterner. Peut-on compter sur des productions nouvelles, après la triste expérience qu'on a faite ? Peut-on recourir à d'anciens ouvrages, ceux qu'on a mis au théâtre ayant eu si peu de succès ? [...] Ainsi l'on ne peut fonder d'espérance raisonnable que sur les nouveaux ouvrages qui seront composés dans le nouveau genre ; mais c'est ce qui ne peut se réaliser sitôt ; car, en admettant que les sieurs Piccinni, Sacchini, Traetta et autres habiles compositeurs se livrent à cette composition, il leur faut du temps pour connaître le goût national, et se déterminer ensuite sur le choix des poèmes qui leur seront remis. D'où l'on peut conclure que l'étude qu'ils feront ne donne des espérances que pour un avenir un peu éloigné et rien pour l'année prochaine.

Marmontel, quant à lui, en était persuadé : le chemin serait difficile !

Ce ne seront pas quelques tentatives ni quelques succès passagers qui fixeront le goût national ; ce sera une longue suite de tentatives et de succès durables. Il sera permis à tous les musiciens de l'Europe d'entrer en lice ; loin de les rebuter, on les appellera ; ils croiront qu'il manque à leur gloire d'avoir brillé sur le théâtre de cette ville où fleurissent les arts ; ils viendront tour-à-tour exercer leur génie sur les ouvrages de nos poètes. (Marmontel, *Œuvres complètes*, 1819, x, p. 425.)

Il fallait pourtant réagir, et réagir vite. On imagina alors des expédients improbables ; on posa des rustines sur une programmation bien ténue. Insensiblement, on esquaissa les contours d'une politique moderne et de plus en plus audacieuse. Oui, Voltaire avait raison : Gluck allait bien créer un nouveau siècle. Et ce nouveau siècle, celui du Romantisme, serait placé sous l'égide du brassage des écoles nationales. Paris en serait la capitale : c'est là que Cherubini, Spontini, Rossini ou Donizetti allaient croiser Meyerbeer, Wagner, Liszt ou Chopin. Bien avant les années 1830, Paris joua ce rôle de plaque tournante du monde musical. En 1780, un constat s'impose : c'était en France que les compositeurs européens doivent consacrer leur génie et établir leur notoriété. Certes, cela ne se fit pas sans heurts, mais, au moment de la Révolution, l'Académie pouvait fièrement revendiquer quinze ans d'un positionnement artistique résolument original.

Entre la création d'*Iphigénie en Aulide* (1774) et la fin de l'Ancien Régime (1790), l'institution suscita quatre-vingt-huit créations (opéras et ballets) dont trente-deux furent l'œuvre d'auteurs étrangers. Un tiers du nouveau répertoire fut donc le fruit de musiciens attirés dans la capitale française. Les Italiens Piccinni, Sacchini, Salieri, Cambini, Cherubini, Paisiello et Anfossi s'étaient largement hissés en tête (dix-neuf ouvrages), suivis par les auteurs d'origine germanique Gluck, Vogel, Starzer, Mayer et Mozart (onze ouvrages). Enfin, Johann Christian Bach, « le Bach de Londres », et Philip James Meyer furent les deux seuls représentants de

la sphère anglo-saxonne (deux ouvrages). Mais toutes ces créations n'avaient pas été synonymes de succès, bien au contraire ! Jamais l'Opéra n'avait enchaîné autant d'échecs consécutifs. En 1789, Papillon de La Ferté dressait ainsi un constat accablant (*Précis sur l'Opéra et son administration*, 1789, p. 31) :

L'on doit faire attention que la révolution arrivée, depuis dix ans, dans le goût de la musique, a rendu absolument nuls tous les anciens opéras ; qu'ainsi l'on ne peut jouer que ceux composés dans le nouveau goût. Dans le petit nombre des ouvrages proposés à l'Académie, il y en a eu plusieurs qui n'ont pas paru mériter d'être mis sous les yeux du public. Plusieurs de ceux qu'on a reçus et représentés n'ont pas eu de succès, de sorte que le répertoire de l'Opéra, sur lequel on peut véritablement compter, se réduit à fort peu d'ouvrages.

Dans ses *Observations sur l'Académie royale de musique, et sur les ouvrages qui forment son répertoire actuel*, Papillon de La Ferté cite quarante-et-un opéras de Gluck, Piccinni, Sacchini, Philidor, Gossec, Grétry, Salieri, Cherubini, Lemoine et Rameau, « qui composent actuellement le répertoire de l'Académie royale de musique, puisqu'il n'est plus permis d'en présenter au public de l'ancien fonds » (p. 77). Il pointe plus particulièrement vingt-trois ouvrages seulement qui pourraient véritablement se soutenir en cas de reprise, dont il estime qu'une partie est même « usé[e] parce que, depuis 1774 que le chevalier Gluck a donné ses premiers opéras, il n'y a eu que messieurs Piccinni, Sacchini, Salieri et Grétry, dont les ouvrages aient eu (si on peut le dire) des succès décidés ». Piccinni, Sacchini, Salieri et Grétry arrivent d'ailleurs en tête de liste et leurs œuvres forment à elles-seules la quasi-totalité du corpus. Seuls Lemoine avec *Phèdre*, Cherubini avec *Démophon* et Salieri avec *Les Danaïdes* et *Tarare* leur sont associés. Sur ces vingt-trois piliers du répertoire... dix-sept sont donc l'œuvre de compositeurs étrangers, soit près des trois quarts. Appeler en masse des compositeurs étrangers dans la capitale française allait renouveler l'offre musicale en répondant aux souhaits du public, certes, mais aussi porter

un coup fatal à la suprématie d'un art national dont, depuis Louis XIV, la France n'était pas peu fière. Pourrait-on aussi facilement se résoudre à cette situation ?

La réunion de nombreux auteurs étrangers à Paris engendra un renouveau de la vie artistique. Ce rassemblement foisonnant mais complexe généra une émulation positive tout en voyant naître force querelles, éclatantes ou plus sourdes. Celles-ci furent principalement ourdies par l'administration de l'Opéra elle-même à des fins aussi bien événementielles que diplomatiques. Événementielles car, mise en avant dans la programmation, la confrontation entre des auteurs représentatifs de différentes écoles avait de quoi attirer le public ; politiques car, en montant les musiciens les uns contre les autres ou en appelant sans cesse à Paris de nouvelles personnalités, l'Opéra empêchait les auteurs les plus fameux de se retrouver en situation de monopole et d'exiger des traitements trop élevés.

L'école française souffrit beaucoup de « l'importation » de musiciens étrangers : toute une partie des auteurs nationaux resta en marge des débats, n'exerçant d'ailleurs sur le public qu'un attrait moindre. « Gluck, Sacchini, Piccinni et Salieri » ne traînèrent dans leur sillage que de rares « auteurs français, qui [avaient] cherché à les imiter, [et] dont quelques-uns ont eu des lueurs de succès » (Papillon de La Ferté, *Précis sur l'Opéra et son administration*, 1789, p. 77). Il y avait de quoi maudire les étrangers... ou chercher à leur ressembler. Car emprunter des accents germaniques ou italiens semblait le chemin le plus facile vers la consécration, quelque recommandation que l'on pût faire pour contenir cette dérive. La Borde tempêtait (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, III, p. 429-430) :

N'ayons donc plus l'injustice de dépriser le mérite réel de nos compatriotes, pour exalter le mérite quelquefois douteux des étrangers, qui n'ont au-dessus de nos compositeurs que plus d'intrigue pour se procurer des succès, et peut-être plus d'amour-propre pour croire les mériter. [...] Nous sommes loin de blâmer les applaudissements que l'on donne aux compositeurs étrangers qui, depuis quelques années, ont orné notre scène lyrique de chefs-d'œuvre d'un genre qui a ses beautés ; mais nous croyons qu'il

ne faut pas les applaudir exclusivement, aux dépens de peu de bons compositeurs nationaux, dont les preuves sont faites [...]. Encourageons les uns sans décourager les autres.

Même le genre tragique, où triomphaient les Gluck, Piccinni et Sacchini, pouvait trouver en France d'illustres représentants. Ainsi, Rochon de Chabannes (« Avertissement » du *Seigneur bienfaisant*) affirmait-il :

Je paye avec plaisir à ces deux illustres étrangers [Gluck et Piccinni], le juste tribut d'admiration que je leur dois ; mais sans méconnoître le mérite de Messieurs Gossec, Philidor et Gretri [sic] : *Sabinus, Ernelinde & Andromaque* sont remplis de beautés du premier ordre qui feraient honneur aux plus grands maîtres de l'Europe. [...] Que nos musiciens soient encouragés sur le théâtre de l'Académie royale de musique, comme ils l'ont été [au théâtre des] Italiens, et nous verrons jusqu'où ils iront : les Français sont capables de tout ; ils ont même toujours perfectionné ce qu'ils n'ont pas inventés.



Quelques maîtres secondaires, plus à l'écoute de la mode que de leur inspiration, n'hésitèrent pourtant pas à contrefaire ceux qui réussissaient avec tant d'éclat. *Pizarre* de Lefèvre fut jugé ainsi par Marmontel : « Il y a dans la musique deux ou trois morceaux assez bien faits pour les situations, mais tout le reste est d'un genre imité et copié de tout ce que les auteurs italiens mettent dans leurs opéras, à l'exception que M. Lefèvre a dénaturé les choses qu'il a voulu imiter au point qu'il les a rendues mauvaises et sans effet. » (Jean-François Marmontel, *Correspondance*, 17 septembre 1788 ; Archives nationales, O1 619 n° 400.) Son opéra ne fut pas joué. *Électre* de Jean-Baptiste Lemoyne, en revanche, fut donnée à grand frais en 1782. L'ouvrage souscrivait aux préceptes de Gluck, mais la musique en était « si terriblement dramatique, qu'on ne [pouvait] guère lui reprocher plus de trois ou quatre traits de chant » (Grimm, *Correspondance lit-*

téraire, juillet 1782, III, p. 190). Trop enthousiasmé par son modèle, le compositeur en avait outré la manière jusqu'à devenir caricatural : « La musique de M. Lemoine, que M. le chevalier Gluck refuse aujourd'hui de reconnaître pour son élève, n'est qu'une exagération des principes de cet illustre compositeur, et l'exagération du monde la plus maladroite. (Grimm, *Correspondance littéraire*, juillet 1782, III, p. 191.)

Aussi le compositeur fit-il volte-face dans sa seconde tragédie, *Phèdre*, qui fut saluée pour son style plus consensuel et lyrique. Encore lui reprocha-t-on, cette fois, de trop emprunter à la manière italienne : « Quant à la musique, elle est l'abjuration la plus éclatante du système anti-musical que M. Lemoine [*sic*] avait adopté dans son opéra *Électre* ; ce musicien, dans cette première composition, semblait n'avoir eu d'autre soin que celui d'outrer la manière de Gluck, et de dépouiller un ouvrage, fait pour être chanté, de tout ce qui pouvait ressembler à du chant. Il a cherché à composer la musique de *Phèdre* dans le style dont *Chimène* et *Didon* nous ont offert le modèle le plus accompli. » (Grimm, *Correspondance littéraire*, décembre 1786, IV, p. 114.) Mais la copie était trop évidente : « M. Lemoine [...] ne fera jamais rien ; car il suit les mauvais modèles. Sa *Phèdre* est calquée sur la *Didon* de M. Piccini [*sic*]. » (*La Lanterne magique ou Chronique scandaleuse des spectacles de Paris*, 1793, p. 54.) Aussi retourna-t-il à sa première manière dans *Nephté*, dont la partition, en 1789, parut « dure et criarde comme celle d'un disciple de Gluck, à quelques morceaux près » (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, V, p. 352). Les partisans de Pierre-Joseph Candeille étaient persuadés que ce nom resterait « toujours respecté des musiciens français, allemands et italiens, car sa musique est de toutes les nations » (*La Lanterne magique...*, 1793, p. 54). Mais ses détracteurs, beaucoup plus nombreux, y voyaient plutôt un pilleur peu imaginaire.

Étienne-Joseph Floquet, de même, oublia bien vite la tradition française, dont ses premiers ouvrages portaient encore la trace. Et si sa tragédie *Hellé* fut sifflée en 1778, ce n'était pas faute d'avoir introduit « dans la musique [...] une multitude de réminiscences fort heureuses [des maîtres italiens, et même] un duo qui rappelle, pour ainsi dire, à chaque trait de chant, le beau duo de *Roland* du Sieur Piccini [*sic*] » (Grimm, *Correspon-*

*dance littéraire*, janvier 1778, IV, p. 156). Quant à Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux, il tenta de profiter au mieux du livret d'*Alexandre aux Indes* pour donner à sa musique des allures ultramontaines. Vains efforts, concluait-on sans appel : « M. Méreaux [...] n'est pas un Piccini [sic]. » (La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1804, IV, p. 159.) Sans relief, la musique d'*Alexandre aux Indes* parut trop directement empruntée aux auteurs à la mode. Un spirituel au nom de Grimm en fit un calembour, affirmant que « le poème était d'*Inde* et la musique de *Macédoine* » (Grimm, *Correspondance littéraire*, août 1783, II, p. 249).

Garder sa personnalité, dans ce contexte – surtout pour les Français – relevait du génie. Seuls deux auteurs y parvinrent, mais ils possédaient tous deux un métier sûr et une renommée déjà bien établie : François-Joseph Gossec, dont la « musique n'est imitée d'aucun maître, Italien ni Allemand » (La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, III, p. 429), et André-Ernest-Modeste Grétry, dont l'un des mérites était « de n'avoir copié personne » (*ibid.*, p. 435). Résistants d'un côté, imitateurs de l'autre... une troisième voie était encore possible, celle du renoncement. Plusieurs compositeurs firent le choix d'abandonner purement et simplement le théâtre lyrique, à l'image d'Antoine Légat de Furcy (*ibid.*, p. 443) :

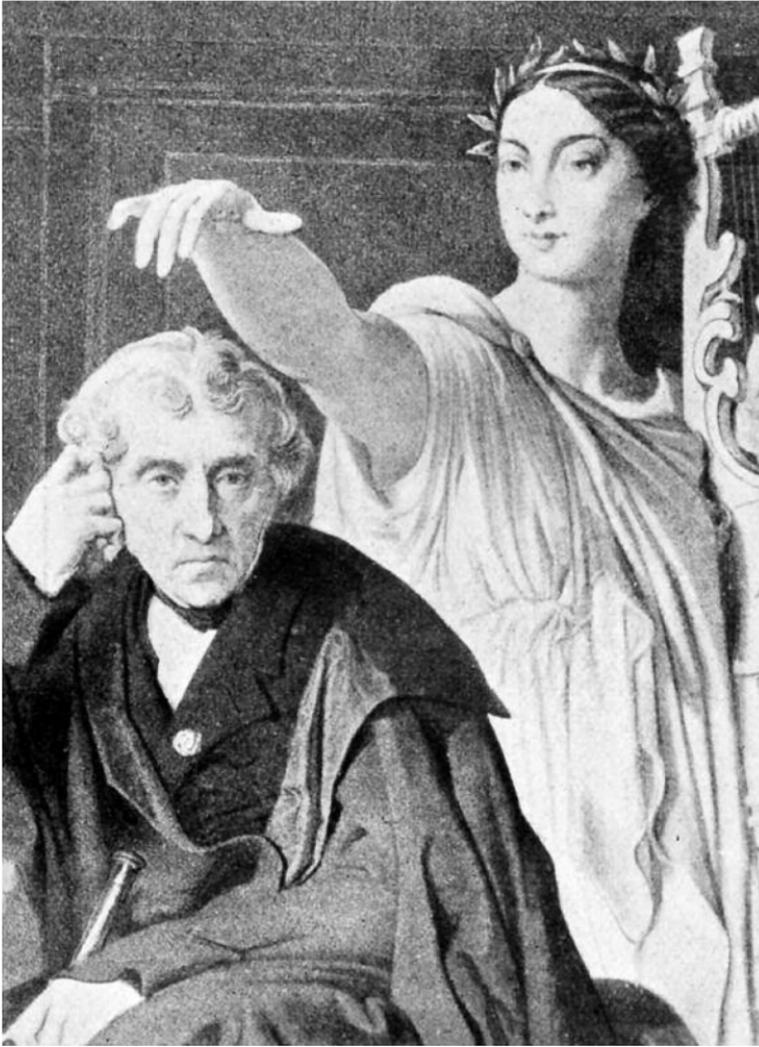
L'incertitude du goût que l'on doit adopter ; les brigues, les cabales, la mauvaise foi des juges & les caprices des acteurs, ont déterminé M. Légat à renoncer à une carrière si orageuse, & dans laquelle il ne peut plus y avoir que peu de gloire à acquérir, puisque le vrai beau n'y est jamais constaté ; que les succès n'y sont qu'éphémères ; et que ce qu'un parti y juge admirable est trouvé détestable par les autres.



On imagine mal aujourd'hui l'activité souterraine de l'administration de l'Académie royale de musique en cette fin de XVIII<sup>e</sup> siècle. Les dérives et les abus, les conflits internes, les prétentions des artistes, un modèle économique largement déficitaire, un répertoire fragile formaient autant de

contraintes pour les directeurs successifs dont la mission était pourtant d'équilibrer leur budget pour alléger autant que possible la cassette de leur tutelle, alternativement royale ou municipale. L'arrivée de Gluck à Paris, en 1774, ébranla un peu plus encore l'institution, ouvrant une brèche dans les convictions jusque-là défendues : philosophiquement, esthétiquement, musicalement... mais aussi budgétairement et pragmatiquement. L'Académie entra dans une nouvelle ère, où les musiciens étrangers prirent immédiatement une importance jusque-là inimaginable. Loin de se laisser dépasser par cette nouveauté, l'administration sut en tirer profit et orchestrer une vaste querelle opposant, sur le sol français, musique allemande et musique italienne. Si les champions – Gluck, Piccinni et Sacchini – étaient alternativement couverts de lauriers ou de huées, ils étaient aussi tenus en respect par leur employeur, soucieux de ne pas se voir pris en otage par des exigences démesurées que seul un monopole pouvait justifier. Aussi, tout en assurant leurs succès d'une part, l'Académie s'efforçait de leur susciter des rivaux de l'autre. Cette situation originale – tendue mais dynamique – vit naître plusieurs chefs-d'œuvre incontestables, dont une partie fut jouée jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et dont quelques titres renaissent à la scène depuis une vingtaine d'années. Elle enclencha surtout un phénomène d'internationalisation du goût et du style français, et permit à Paris de devenir la capitale de l'Europe romantique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'heure où Cherubini, Spontini puis Rossini s'emparaient de cette scène lyrique.

Marie-Antoinette et Napoléon, soutiens inconditionnels des compositeurs étrangers, n'avaient peut-être pas mesuré combien leur positionnement allait réorienter la physionomie du théâtre lyrique français. Leurs complices furent les directeurs de l'Opéra, peut-être plus opportunistes que réellement visionnaires. Et c'est ainsi que les Français, frappés successivement de *Gluckisme* puis de *Rossinisme*, eurent tous les symptômes d'une folie lyrique assez violente pour les pousser, de révolution en révolution, à mettre leur pays et leur théâtre au pas de l'invasion étrangère.



Luigi Cherubini arriva à Paris juste après la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes. *Musica*, août 1905.

Luigi Cherubini arrived in Paris just after the quarrels between the Gluckists and the Piccinnists had died down. *Musica*, August 1905.