

***Parodier l'Italie sur la scène
de l'Académie royale (1774-1789).
De la partition au livret, un déplacement des enjeux***

Benoît DRATWICKI

Le dernier tiers du XVIII^e siècle représente, pour l'opéra français, l'une des périodes les plus denses en termes d'initiatives artistiques, tant sur un plan théâtral, musical, scénographique et chorégraphique que poétique. Des tentatives de restaurer l'ancien goût national voisinent avec d'autres destinées à promouvoir le nouveau style « international ». D'un point de vue strictement littéraire, cette période se singularise par l'évolution des formes, le renouvellement des modèles poétiques, la diversification des sources d'inspiration et, surtout, par le décloisonnement des répertoires et des genres. Au sein de ces enjeux, la traduction d'ouvrages de l'italien vers le français occupe une place centrale.

Dans son ouvrage *De l'Opéra en France* paru en 1820, Castil-Blaze consacre un chapitre entier au sujet « des traductions, parodies et centons »¹. Il ne s'y montre guère moins partial que sur d'autres thèmes ; il dresse un bilan mitigé du demi-siècle de cette pratique :

On a souvent tenté d'enrichir la scène française des chefs-d'œuvre de musique des écoles étrangères et, depuis *La Servante maîtresse* (1754) jusqu'à *Don Juan* (1805), un grand nombre d'opéras traduits ou parodiés ont été représentés sur nos Théâtres. Pourquoi ces ouvrages qui renferment des beautés du premier ordre après avoir fait les délices des amateurs ont-ils été délaissés ? On a voulu l'attribuer uniquement à la prose barbare des traducteurs. J'admets cette raison sans la trouver suffisante ; le défaut

¹ CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra en France*, Paris : Janet et Cotelle, 1820, Chap. XIII : « Des traductions, parodies et centons », p. 145.

d'intérêt, la bassesse du comique, la nullité de l'action, la surabondance de musique, vices ordinaires des opéras étrangers, me paraissent les principales causes de cet abandon².

C'est *La serva padrona* de Pergolèse, devenue *Servante maîtresse*, qui initia le mode de la traduction de partitions italiennes en français, dans le domaine de l'opéra-comique. L'œuvre fut d'abord chantée en italien sur la scène de l'Académie royale de musique, entre 1752 et 1754, puis en français (avec textes parlés à la place des récitatifs) dans la traduction de Pierre Baurans (1710-1764) à la Foire Saint-Germain, à partir d'août 1754. La Chevardière publia cette version l'année suivante³. Si Castil-Blaze estimait, avec plus de condescendance que de recul, que « *La serva padrona* [fut] le premier opéra italien qui ait été mis en français et c'est le seul dont l'exécution littéraire mérite quelque éloge⁴ », Framery, bien avant lui, était plus critique, estimant que la traduction de *La serva padrona* « n'est pas faite avec beaucoup d'adresse » : « [...] elle fourmille de fautes de prosodie, et le chant y est presque partout dénaturé. Néanmoins, elle passa dans le temps pour un chef-d'œuvre de parodie, et elle a conservé cette réputation aujourd'hui », commente-t-il⁵.

Rousseau prophétisait alors que la traduction de partitions italiennes n'était qu'une impasse supplémentaire dans laquelle s'engageait le monde musical français :

Je n'appelle pas avoir une musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne, et j'aimerais mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue française. Ce dégoûtant assemblage, qui peut-être fera désormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie ; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté⁶.

L'Histoire, pourtant, donna tort à Rousseau. Mais c'est vingt ans plus tard, seulement, que le phénomène s'imposa dans le genre sérieux sur la scène de

² Même référence.

³ *La Servante maîtresse, comédie en deux actes mêlée d'ariettes, parodiées de La serva padrona, intermède italien*, Paris : La Chevardière, 1755.

⁴ CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra en France*, p. 145.

⁵ Nicolas-Étienne FRAMERY, *De l'organisation des spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l'améliorer, par rapport au public et aux acteurs*, Paris : Buisson, 1790, p. 113.

⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, éditées sous la direction de Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, Tome V : « Écrits sur la musique, la langue et le théâtre », Paris : Gallimard, 1995, p. 328.

l'Académie royale de musique : en 1774, *Orfeo* de Gluck, devenu à son tour *Orphée et Eurydice*, inaugura une longue suite d'ouvrages parodiés.

D'*Orphée et Eurydice* de Gluck (1774) au Roi Théodore à Venise de Paisiello (1787) : la musique italienne en scène

La révolution que Gluck opéra en France à compter de son premier ouvrage, *Iphigénie en Aulide*, en 1774, fut le déclencheur indirect d'une vogue durable de la traduction sur la scène de l'Académie royale de musique. Dauvergne, l'un des directeurs de l'institution à cette époque, avait une vision très juste des conséquences de la création de cette partition d'un nouveau genre : « Un pareil opéra tue[ra] tous ceux qui ont existé jusqu'à présent. » Quelques semaines suffirent à Papillon de La Ferté pour constater que le goût était « absolument déterminé en faveur des ouvrages de M. Gluck, qui peut-être sera longtemps sans avoir d'imitateur ». Le succès fulgurant du compositeur mit aussitôt l'Académie royale « dans la nécessité de ne donner par la suite que des opéras dans le nouveau genre ». L'administration dressait en retour un constat accablant :

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. [...] 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 prochaine⁷.

Pour parer au plus pressé, on proposa immédiatement à Gluck de traduire en français et de retoucher des ouvrages préexistants pour succéder à *Iphigénie*. On initiait ce faisant, sur la scène de l'Opéra, une pratique jusque-là réservée à d'autres théâtres. Si l'adaptation de pièces italiennes en français s'était banalisée dans le domaine de l'opéra-comique, on s'était à présent interdit d'œuvrer de même à l'Académie. On gagea cependant que la musique de Gluck était assez forte pour faire oublier le procédé, voire même le justifier. Aussi s'employa-t-on à faire traduire deux *opera seria* italiens sur des livrets de Calzabigi, *Orfeo ed Euridice* (1762) et *Alceste* (1766).

⁷ Même référence.

L'adaptation d'*Orfeo* s'avéra des plus complexes. On ne pouvait bien sûr se contenter d'une traduction littérale du poème, qui s'éloignait trop des intentions de la musique déjà composée. Une version française publiée à Paris en 1765⁸ était à ce titre inexploitable. Dès lors, « plusieurs gens de lettres, parmi lesquels se trouvaient quelques membres de l'Académie française, entreprirent de traduire cet opéra ; mais aucun d'eux ne put y réussir⁹ ». Marmontel fut l'un de ceux-ci : sa mise à l'écart par le compositeur explique en partie la haine qu'il lui voua tout au long de sa carrière. C'est finalement Pierre-Louis Moline qui « eut le mérite et la gloire de l'emporter sur ses rivaux¹⁰ », mérite d'autant plus grand que le jeune homme était alors au printemps de sa carrière. De Calzabigi, Moline ne transforma guère la veine et les intentions, l'adaptant assez scrupuleusement et très souplement aux contraintes de la langue française, conservant par ailleurs autant que possible l'inflexion des lignes musicales¹¹. Gluck, de son côté, remania assez profondément l'ouvrage, notamment en transposant le rôle d'Orphée – initialement destiné à un castrat alto – pour la haute-contre Joseph Legros¹². Ainsi vit le jour un *Orphée & Eurydice* bien français, « tragédie-opéra » dont le succès dépassa celui d'*Iphigénie en Aulide*.

Cet ouvrage parodié consacrait tout à la fois le triomphe d'un compositeur étranger sur la place parisienne, mais aussi une vogue sans précédent d'adaptations d'*opera seria* et *buffa* pour la scène française. Parallèlement à *Orphée*, on s'employa à parodier l'*Alceste* italienne de Gluck : du Roulet, qui s'en chargea, fut moins précautionneux que Moline et altéra considérablement le poème original de Calzabigi. Mais Gluck valida son travail, se livrant lui-même à une transformation conséquente de la musique. Donnée le 23 avril 1776, l'*Alceste* française s'imposa plus péniblement qu'*Orphée* ; petit à petit, cependant, la faveur du public lui fut acquise.

Une boîte de Pandore était ouverte : les directeurs de l'Académie croyaient détenir les preuves que la traduction de partitions étrangères pouvait réussir sur leur théâtre. On sentit bien d'ailleurs que, derrière la musique de Gluck, c'était en fait toute l'école moderne qui enthousiasmait le public. Aussi imagina-t-on de systématiser le principe et de le diversifier, en profitant avantageusement des

⁸ *Orphée & Eurydice. Tragedie-opera par M. Calzabigi traduite de l'Italien par Mr *** avec des reflexions sur cette piece*, Paris : Bauche/Duchesne, 1765.

⁹ Pierre-Louis MOLINE, *Orphée & Eurydice*, Paris : Roulet, 1809, p. 6 (cinquième édition).

¹⁰ Même référence.

¹¹ Aux dires du *Mercur de France*, Moline « a eu le mérite de suivre les mouvements et les formes de la musique ». (*Mercur de France*, septembre 1774, p. 194.)

¹² Voir à ce sujet Michel NOIRAY, « En *naturalisant* Orfeo : Gluck et Moline au travail », *À travers l'opéra : parcours anthropologiques et transferts dramaturgiques sur la scène théâtrale européenne du XVIII^e au XX^e siècle : études en l'honneur de Gilles de Van*, sous la direction d'Andrea FABIANO, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 49-74.

partitions les plus célèbres des grands maîtres italiens. Papillon de La Ferté, alors en charge de l'Opéra, réfléchit longuement aux « moyens [à] employer pour se procurer des ouvrages nouveaux, pour faire traduire les plus beaux ouvrages de Metastasio, qui sur le théâtre de l'Opéra seront autant de chefs-d'œuvre, lorsque, mis entre les mains d'un homme de goût, ils seront dégagés des longueurs qui peut-être sont nécessaires en Italie où l'on ne fait attention qu'aux ariettes, et qu'on y aura adapté les plus beaux morceaux de musique tirés des différents compositeurs qui ont mis en musique les ouvrages de cet habile poète ». « Peut-être, poursuit-il, et cela ne doit même pas être mis en doute, l'administration doit-elle envoyer en Italie quelqu'un d'assez intelligent pour faire une récolte musicale : travaillée à Paris par une main habile et bien payée, on ne tardera point à en ressentir les effets. *La Colonie* est un exemple bien frappant de ce qu'on avance ici¹³. »

À cette date, l'on n'imaginait pas encore de dissocier un livret italien – fut-il traduit en français – d'une musique italienne – fut-elle glanée au gré de multiples partitions. *La Colonie*, dont Papillon de La Ferté faisait alors un modèle, était une comédie en deux actes « imitée de l'italien et parodiée sur la musique du Sig[nor] Sacchini » par Framery¹⁴, à partir de *L'Isola d'amore* du poète Gori¹⁵. Elle fut créée à la Comédie-Italienne en 1775, tandis que l'Académie était tout à *Orphée*. À la suite des représentations acclamées de *La Bonne Fille* de Cailhava (1771), parodiant *La buona figliola* de Goldoni et Piccinni, *La Colonie* marquait le triomphe, et peut-être l'apothéose précoce de la pratique de la traduction de l'italien vers le français¹⁶. Un succès évoqué par Framery lui-même lorsqu'il porta un regard rétrospectif sur sa carrière :

¹³ [Denis PAPILLON DE LA FERTÉ], *Observations sur l'administration de l'Opéra* (n° 59), F-Pan/O¹ 617 n° 4.

¹⁴ À propos du rôle joué par Framery dans l'acclimatation des œuvres italiennes à Paris, voir Mark DARLOW, *Nicolas-Étienne Framery and Lyric Theatre in Eighteenth-Century France*, Oxford: Voltaire Foundation, 2003 et Andrea FABIANO, « Nicolas-Étienne Framery, théoricien de la parodie de l'opéra italien », *La Scène bâtarde. Entre Lumières et romantisme*, sous la direction de Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, Service universités culture, 2004, p. 131-154.

¹⁵ *La Colonie, comédie en deux actes, imitée de l'italien et parodiée sur la musique du Sig. Sacchini. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens, le 26 août 1775*, Paris: Duchesne, 1775.

¹⁶ Un succès que Castil-Blaze relativise rétrospectivement, tout en insistant sur l'intérêt avant tout *musical* de cette pratique : « Si *La Bonne Fille*, *La Colonie* et les autres ouvrages de ce genre ont fait courir tout Paris, c'est qu'ils ont paru dans un temps où notre scène lyrique était bien loin de la perfection qu'elle a acquise depuis. Ils marchaient à côté de nos premières comédies à ariettes, compositions estimables mais d'un goût suranné, d'une harmonie pauvre et dans lesquelles on rencontrait encore quelques tours de la psalmodie de Rameau. Les opéras italiens, au contraire, d'une facture élégante et pure, pleins de mélodie et remarquables surtout par des morceaux d'ensemble, des finales pompeux, offraient une opposition piquante et des

Enfin *La Colonie* parut. On sait quel fut son succès ; on sait que, malgré la bizarrerie de l'intrigue, malgré le peu de talent que j'avais mis dans l'arrangement et les détails de cette pièce, le mérite seul de la musique triompha de l'opinion publique¹⁷.

Pour la première fois, le public parisien découvrait la musique du célèbre Sacchini autrement que sous la forme d'extraits donnés au Concert Spirituel¹⁸. C'était d'ailleurs l'unique but de l'opération : donner aux Parisiens la possibilité d'entendre une musique jugée sublime par ses partisans. La partition, plus que le livret, restait au cœur des enjeux.

Peut-être pour mieux mettre en valeur son propre travail d'adaptation d'*Orfeo* et d'*Alceste* à la langue et à la scène françaises, Gluck condamna les traductions de Framery, opérées sans l'intervention des compositeurs concernés :

M. Framery, comme homme de lettres, pourrait bien faire quelque chose de mieux, que de confondre ainsi le caractère national des Français et des Italiens, et de mettre en usage une musique hermaphrodite, en parodiant des airs qui, quoique soufferts dans l'opéra-comique, ne sont pas convenables pour les grands opéras¹⁹.

Framery n'entama aucun débat public sur le sujet : quoique cheville ouvrière de force traductions, il n'était pas lui-même un ardent défenseur de la pratique, et applaudissait au contraire l'initiative des Anglais qui, disait-il, avaient « depuis longtemps un opéra-comique et un opéra sérieux vraiment italiens, et représentés en langue italienne », faisant venir « à grand frais pour ce théâtre des compositeurs et des acteurs d'Italie ». « Cette sorte de colonie italienne, concluait-il, toujours subsistante au milieu de Londres, y conserve et y perpétue le goût italien dans toute sa pureté²⁰. »

Devant le succès remporté par *La Colonie*, la direction de l'Opéra ne perdit aucun instant pour suivre la trace de ses concurrents. Son choix se porta sur *L'Olimpiade* dudit Sacchini, acclamée dans toute l'Europe ; le livret de Métastase fut traduit et adapté par... Framery²¹. Même compositeur, même traducteur. Mais, transportée sur un autre théâtre, la mise en répétition de l'ouvrage révéla

effets d'autant plus ravissants qu'ils étaient inconnus. » (CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra en France*, p. 145.)

¹⁷ *Mercur de France*, 28 octobre 1786, p. 173.

¹⁸ « C'est le plus grand succès depuis *La serva Padrona* de Pergolèse », notait La Harpe. (Jean-François DE LA HARPE, *Correspondance littéraire... depuis 1774 jusqu'à 1789*, Paris : Migneret, 1804, I, p. 299.)

¹⁹ *Mercur de France*, novembre 1776, p. 185.

²⁰ *Journal de musique*, 1777 (n° 5), p. 2449.

²¹ *L'Olympiade, ou le Triomphe de l'amitié, drame héroïque en 3 actes et en vers, mêlé de musique, représenté pour la 1re fois par les comédiens italiens ordinaires du Roi, le 2 octobre 1777*, Paris : Ballard, 1777.

un écueil de taille : la vocalité exubérante de la partition – bien éloignée du dépouillement des deux opéras parodiés de Gluck – mettait les chanteurs de l'Académie face à leurs limites : « Le talent des académiciens et académiciennes de l'Académie royale de musique échoue sur celle de Sacchini dont on répète *L'Olimpiade* », notait Grimm, relayé plus prosaïquement par les *Mémoires secrets* :

Cet opéra est rempli de difficultés que nos chanteurs ne peuvent parvenir à rendre. Legros et Rosalie sont au désespoir et pestent, non pas contre leurs gosiers, mais contre l'auteur. *L'Olimpiade*, au surplus, est remplie de morceaux très longs de récitatif mesuré, qui auraient peine à prendre ici²².

Si les textes parlés, substitués aux récitatifs, et l'agilité des chanteurs de la Comédie-Italienne, habitués aux vocalises, avaient fait le succès de *La Colonie*, de longs *recitativo secco* et une vocalité trop brillante allaient faire l'échec de *L'Olimpiade*²³. Le projet avorta, et l'on abandonna la partition à la Comédie-Italienne qui reprit immédiatement l'ouvrage à son profit et, après l'avoir adapté à ses moyens spécifiques, le fit représenter avec succès²⁴. À en croire La Harpe, ce transfert d'un théâtre à un autre était directement lié à la mainmise de Gluck et de ses partisans sur l'Académie royale, et à la crainte qu'ils avaient de voir triompher la musique italienne, qu'elle soit de Sacchini ou de Piccinni :

La cabale de Gluck savait bien ce qu'elle faisait en excluant *L'Olimpiade* du théâtre lyrique ; elle sentait bien que ce serait un dangereux objet de comparaison pour la mélodie de Gluck. En même temps, ils n'ont pas été fâchés de laisser exécuter un grand opéra par les Comédiens Italiens, peu accoutumés au genre héroïque, et ayant peu de sujets pour les chœurs. On ne doutait point que *L'Olimpiade* ainsi défigurée, et se trouvant comme en pays étranger, ne tombât tout à plat, et quelle victoire pour eux ! *L'Olimpiade*, un des chefs-d'œuvre de la musique italienne, tombée à Paris, eût été un triste présage pour le *Roland* de Piccinni²⁵.

C'est donc contre toute attente que l'ouvrage eut du succès, trop de succès même : à la quatrième soirée, la direction de l'Opéra usa de son privilège pour interdire la suite des représentations. La critique et le public furent choqués du procédé, mais l'administration de l'Académie était dans son bon droit car il ne

²² *Mémoires secrets de Bachaumont*, 23 septembre 1776.

²³ « Les ballets et le récitatif sont l'ouvrage d'un musicien français nommé Saint-Amand ; on ne sait encore si cet opéra sera joué. Les airs de Sacchini sont charmants, les airs de ballet fort jolis, mais le récitatif est, dit-on, insupportable » (LA HARPE, *Correspondance littéraire*, II, p. 27).

²⁴ Une partie des airs chantés circula d'ailleurs à l'époque sous forme de partition réduite : *Airs détachés de L'Olympiade, ou Le Triomphe de l'amitié : drame héroïque représenté par les Comédiens italiens au mois d'octobre 1777*, s. l. n. d. [Paris, 1777].

²⁵ LA HARPE, *Correspondance littéraire*, II, p. 174.

s'agissait plus d'un *opera buffa* mais d'un *opera seria* qui empiétait sur les prérogatives du Grand Opéra ; aussi les échos de l'affaire furent-ils rapidement étouffés.

L'impossibilité de monter *L'Olimpiade* à l'Académie royale fit temporairement reconsidérer ce que l'on avait cru être une des voies de l'avenir. Pourtant, la « mission » que s'étaient donnée les adeptes de la musique italienne fut, sur un plus long terme, doublement remplie : d'une part avec l'invitation à Paris de célébrités telles que Piccinni et Sacchini, puis Salieri et Cherubini ; d'autre part avec la programmation d'une véritable « saison italienne » à l'Académie royale, dès 1778, durant la direction de Devismes²⁶. Ce directeur, un « manager » clairvoyant si l'on en juge par sa politique²⁷, sentit tout l'intérêt du répertoire italien, traduit ou en langue originale. Au point d'en réglementer précisément le périmètre. C'est ce dont témoigne le nouveau bail de la Comédie-Italienne, redéfini en 1778-1779 lorsque Devismes accéda à la gouvernance de l'Académie royale. Il interdisait rigoureusement à la Comédie-Italienne de faire représenter ce répertoire, le réservant – à discrétion – à l'Académie :

Étant convenu que par ces mots, *Parodie d'Opéra*, on entend simplement des parodies d'opéras français, et non des parodies d'opéras italiens, ou autres improprement qualifiés de parodies et qui ne sont, à proprement parler, que des traductions faites pour s'approprier une musique composée sur des langues étrangères, à quoi lesdits Comédiens Italiens renoncent expressément, promettant non seulement de ne jamais jouer de pareilles parodies [...], mais aussi de ne faire à l'avenir aucun usage de musique italienne ou autre parodiée et accommodée sur des paroles françaises²⁸.

Cette interdiction ne s'appliquait cependant qu'à la Comédie-Italienne, sous tutelle de l'Académie royale. Le Théâtre de M^{lle} Montansier à Versailles, puis,

²⁶ Castil-Blaze souligne lui aussi, plus largement, le plein succès de cette pratique : « Il n'y a pas de doute que ces traductions n'aient contribué beaucoup à l'épuration du goût et à préparer cette belle époque où Grétry et Dalayrac au faite de leur gloire voyaient débiter Méhul, Niccolo, MM. Cherubini, Berton, Boieldieu, Catel, par des chefs-d'œuvre. On s'était déjà dégoûté des fredons. La nouvelle école se forma un style mixte où l'on admira la vigueur allemande et la grâce italienne. » (CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra en France*, p. 145.)

²⁷ Voir à ce sujet Benoît DRATWICKI, « L'Académie royale de musique en 1778 », *Mozart : 1778, le voyage à Paris*, Alexandre et Benoît DRATWICKI, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, 2006, p. 47-58.

²⁸ *Arrêt du Conseil d'État du roi, approbatif du bail ou concession du privilège de l'Opéra-Comique, faite par la Ville aux Comédiens dits Italiens, pour trente années à commencer le 1^{er} janvier 1780*, Paris : Lottin, 1779, p. 5.

après 1788, le Théâtre de Monsieur à Paris auront de fait régulièrement recours aux partitions italiennes traduites²⁹.

Aussitôt le nouveau bail signé, les représentations à la Comédie-Italienne de *L'Inconnue persécutée*, traduction par Moline de *L'incognita perseguitata* de Petrosellini et Anfossi, furent suspendues³⁰. L'œuvre avait pourtant été créée en 1776 à Fontainebleau durant les spectacles de la Cour par les acteurs de ce théâtre³¹ ; mais, en 1779, elle ne pouvait plus appartenir à leur répertoire³². *L'Inconnue persécutée* reparut quelques mois plus tard, cette fois... dans la liste des ouvrages soumis au Comité de lecture de l'Opéra. Le ministre Amelot, qui avait repris la main sur l'Opéra après le départ de Devismes, voulait tenter de nouvelles expériences. Il était en effet persuadé que, mis entre de bonnes mains, le principe de la parodie pouvait réussir. Il était d'autant plus attentif à ce sujet qu'il espérait que le répertoire italien ainsi adapté pourrait mettre en valeur certains chanteurs de la troupe de l'Académie dont la voix, particulièrement adaptée au genre, se révélait plus difficile à employer pour les grandes tragédies autrement que dans les rôles de coryphées, de bergères et de nymphes. C'était notamment le cas des demoiselles Buret³³, elles-mêmes très demandeuses de monter en grade et de trouver un arrangement qui leur permettrait de passer aux grands appointements. Selon le ministre, leur demande n'était pas illégitime et « pourrait se faire, vu le genre d'opéra parodié de l'italien que je désirerai qui fut introduit sur le théâtre de l'Opéra pour la satisfaction du public ; qu'alors ces demoiselles [deviendraient] très nécessaires et qu'elles [dédommageraient] très amplement de la dépense qu'elles occasionneraient »³⁴.

L'Inconnue persécutée, arrangée cette fois par Durosoy et Rochefort³⁵, fut présentée au Comité en décembre 1780 et agréée aussitôt. On ne donna

²⁹ Voir à ce sujet Andrea FABIANO, *I « buffoni » alla conquista di Parigi. Storia dell'opera italiana in Francia tra « Ancien Régime » e Rivoluzione (1752-1815)*, Thèse de musicologie, Turin, 1998.

³⁰ Voir à ce sujet Solweig SERRE, « Monopole de l'art, art du monopole ? L'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime », *Entreprises et Histoire*, 2008 (n° 53), p. 80-90.

³¹ *L'Inconnue persécutée, comédie en 2 actes et en prose mêlée d'ariettes imitées de l'italien, sur la musique du sieur Anfossi, par M. Moline, représentée devant Sa Majesté, à Fontainebleau, le 25 octobre 1776*, Paris : Ballard, 1776.

³² Voir à ce sujet la généalogie de l'œuvre dans l'article consacré à Pierre-Louis Moline par Alphonse MAHUL, *Annuaire nécrologique, ou Supplément annuel et continuation...*, Année 1822, Paris : Ponthieu, 1823, p. 157.

³³ Voir Antoine-Jean AMELOT DE CHAILLOU, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 24 novembre 1780, F-Pan/ O¹ 615 n° 83.

³⁴ Antoine-Jean AMELOT DE CHAILLOU, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 23 février 1781, F-Pan/ O¹ 615 n° 113.

³⁵ Il est difficile de savoir quelle part eut Moline dans ce nouvel aménagement. Par la suite, son nom fut toutefois régulièrement associé à celui des deux autres poètes.

toutefois l'œuvre qu'à l'été 1781³⁶, mais dans des conditions très défavorables. Suite à l'incendie de l'Opéra, la troupe avait en effet déménagé dans l'hôtel des Menus-Plaisirs, rue Bergère, avec l'espoir d'y donner quelques représentations de fortune sur le petit théâtre qui servait ordinairement aux répétitions. Le 21 septembre, *L'Inconnue persécutée* y fut jouée sans aucun succès, la musique des récitatifs étant « médiocrement faite » et celle des ballets « sans genre », aux dires d'Amelot lui-même³⁷. Le chroniqueur du *Mercure de France* pointait pourtant du doigt « le zèle et l'adresse des maîtres du théâtre et des compositeurs de ballets » : « ils ont, poursuit-il, senti qu'un petit cadre ne pouvait comporter qu'un certain nombre de personnages, et que la multiplicité des figures nuirait à l'effet des tableaux ; ils ont mis infiniment de goût dans le choix des sujets qu'ils ont admis³⁸. » Aux dires du ministre, la qualité générale des spectacles était en cause, plus que le cas spécifique de cet ouvrage : « Le public se plaint, et avec fondement, du peu d'ouvrages qui ont été donné aux Menus, et du peu de soin avec lequel ils ont été mis³⁹. »

De nouveau, la tentative de donner un ouvrage parodié s'avérait un échec, le contexte étant cette fois peu favorable. *La Jeune Persane*, musique de Sacchini, paroles françaises de Moline, proposée par Dauvergne pour le même théâtre, fut aussitôt oubliée⁴⁰. Le chroniqueur de l'*Almanach musical* ne pouvait que

³⁶ *L'Inconnue persécutée, comédie opéra en trois actes, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique sur le théâtre des Menus plaisirs du roi, le vendredi 21 septembre 1781*, Paris : de Lormel, 1781.

³⁷ Antoine-Jean AMELOT DE CHAILLOU, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 16 décembre 1781, F-Pan/ O¹ 615 n° 203. Après sa création en 1781, l'ouvrage eut encore deux représentations, comme l'indique la page de titre de la partition éditée : *L'Inconnue persécutée, comédie opéra en trois actes... représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le vendredi 21 sept. 1781 et remise au théâtre le dimanche 12 mai 1782 et le dimanche 14 déc. 1783*, Paris : De Roullède, Lawalle, L'Écuyer, Houbaut, s. d. [1784].

³⁸ *Mercure de France*, samedi 1^{er} septembre 1781, p. 88.

³⁹ Antoine-Jean AMELOT DE CHAILLOU, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 28 octobre 1781, F-Pan/ O¹ 615 n° 187.

⁴⁰ L'ouvrage est mentionné dans la *Liste des opéras en un, deux et trois actes que l'on pourrait donner sur un petit théâtre* dressée par Dauvergne (F-Pan/ O¹ 621 n° 136). Dans une *Liste des opéras nouveaux que l'on peut donner successivement dans la salle provisoire à commencer du jour qu'on y jouera* (F-Pan/ O¹ 621 n° 134), le directeur indique qu'« on aurait pour le carnaval *La Jeune Persane*, comédie en 3 actes parodiée sur de la musique de Sacchini ». Déjà en décembre 1780, le ministre Amelot transmettait à Papillon de La Ferté « un mémoire [...] remis par le sieur Moline au sujet de *La Jeune Persane* » en le chargeant de débattre avec le Comité de lecture des suites à donner à cet ouvrage. (Antoine-Jean AMELOT DE CHAILLOU, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 21 décembre 1780, F-Pan/O¹ 615 n° 100.) L'œuvre est décrite comme une « comédie-ballet en 3 actes, musique de Sacchini, reçue et non représentée ». (Nicolas-Toussaint DES ESSARTS, article « Moline, Pierre-Louis », *Les Siècles littéraires de la France, ou nouveau dictionnaire historique, critique et bibliographique de tous*

conclure, à cette date : « Les tentatives que nos poètes et nos compositeurs de musique ont faites pour ajuster à notre théâtre les opéras italiens, n'[ont] eu aucun succès⁴¹. »

Pourtant, l'Académie royale se hasarda encore à proposer une parodie à son public. Ce fut *Le Roi Théodore à Venise*, drame héroï-comique de Paisiello, un ouvrage très en vogue dès sa création. Représenté pour la première fois en août 1784 à Vienne, *Il Re Teodoro in Venezia* avait immédiatement conquis toute l'Europe.

Les représentations parisiennes du *Roi Théodore à Venise*, en 1787, suivirent une exécution du même ouvrage à la Cour quelques mois plus tôt. À cette date, ces représentations n'avaient rien d'un hasard, mais couronnaient au contraire des avancées sensibles en matière de transfert culturel. Après le départ de la troupe de Bouffons invités à Paris par Desvismes en 1778-1780, la Comédie-Italienne multiplia les représentations d'*opere buffe* traduites, mais toujours sans pouvoir toucher – par statut – au genre *seria*. À la Cour, M^{lle} Montansier, dont la faveur auprès de la reine augmentait sans cesse, fit représenter à la même époque de nombreux ouvrages italiens légers (en langue française ou en langue originale). Après avoir beaucoup œuvré à la représentation du *Roi Théodore à Venise* de Paisiello devant la famille royale, elle fit plus : durant l'été 1787, elle invita à la Cour la troupe italienne du Haymarket de Londres, qui interpréta notamment des œuvres de Cimarosa (en italien) à Versailles et à Saint-Cloud. De cette émulation naquit l'idée du Théâtre de Monsieur, entièrement dédié aux œuvres italiennes dans leur langue d'origine. Il devait ouvrir ses portes en janvier 1789⁴². Parallèlement, l'acclimatation de l'*opera buffa* parodiée à l'Académie royale de musique fut rendu possible par l'affirmation rapide d'un nouveau genre, la comédie lyrique, qui avait trouvé son champion en la personne de Grétry. L'esprit comme la forme – aux ballets et aux chœurs près – répondaient en tout point à l'esthétique *buffa* italienne. Après avoir applaudi *L'Embaras des Richesses* (1782), *Colinette à la Cour* (1782), *La Caravane du Caire* (1784) ou *Panurge dans l'Île des Lanternes* (1785), le public de l'Académie attendait impatientement une grande comédie italienne : « Les amateurs ont tellement crié contre le statut ridicule qui empêchait la

les écrivains français, morts et vivants, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, Paris : Chez l'Auteur, 1801, IV, p. 400.)

⁴¹ *Almanach musical, pour l'année mil-sept-cent-quatre-vingt-deux*, VII, 1782, p. 165.

⁴² Voir à ce sujet Mélanie TRAVERSIER, « Musique virile et airs futiles. Génie national et genre musical au miroir de la rivalité entre deux capitales lyriques, Paris et Naples v. 1750-v. 1815 », *Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie de l'Antiquité au XX^e siècle*, sous la direction d'Olivier FORLIN, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 219-250.

capitale de jouir d'une production jouée, admirée et courue depuis près d'un an aux portes de Paris, qu'on y déroge enfin⁴³. »

Ainsi reparut *Le Roi Théodore* qui, après avoir triomphé à la Cour, aurait dû triompher à Paris. Le succès ne fut cependant pas au rendez-vous.

Traduite et aménagée pour les représentations versaillaises⁴⁴, la partition le fut une seconde fois pour la capitale⁴⁵. C'est Dubuisson qui s'était chargé de l'adaptation du poème pour Versailles ; on lui préféra Moline à Paris, ce qui nécessita de refondre complètement l'ouvrage. Le chanteur Chardin se chargea de réécrire complètement les récitatifs⁴⁶. À en croire la critique, cette seconde version était nettement supérieure d'un point de vue littéraire et théâtral. Un commentateur notait ainsi, lors d'une exécution de l'ouvrage à Bruxelles en 1809 :

Pour en revenir au *Roi Théodore*, que l'on vient de représenter, je ne peux en effet, sans mériter de justes reproches, me taire sur la traduction que l'on a choisie [...]. Il existe plusieurs traductions du *Roi Théodore* ; deux particulièrement sont connues, l'une (celle de M. Dubuisson) par sa platitude, sa mauvaise prose et le peu d'intérêt qu'elle inspire ; l'autre (celle de M. Moline) par son élégance et sa versification facile. On a rejeté la traduction de M. Moline : c'est au style de M. Dubuisson que l'on a donné la préférence⁴⁷ !

Mais Dubuisson avait ses prétentions⁴⁸, et la concurrence fut rude⁴⁹ : les deux partitions furent gravées presque simultanément⁵⁰. Moline, le nouveau

⁴³ *Mémoires secrets de Bachaumont*, 12 juillet 1787.

⁴⁴ *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en 3 actes, mêlé d'ariettes, livret de du Buisson, musique de Paisiello*, Versailles : Le Contre, 1787.

⁴⁵ *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en 2 actes (par l'abbé G.-B. Casti), traduit de l'italien en vers libres, par M. Moline*, Paris : tous les libraires, 1787.

⁴⁶ « Il me paraît que parce que le sieur Chardini [*sic*] s'est chargé de l'arrangement de cet opéra dont il a fait la plus grande partie du récitatif, cela a excité l'envie d'un homme qui n'est pas à beaucoup près capable d'en faire autant. Comme cet homme ne peut pas s'en prendre à la musique, il se moque du poème croyant par ce moyen nuire à l'ouvrage. Mais attendu la réputation méritée de la musique de cet opéra, il faut espérer que cette méchanceté n'y fera point de tort. » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 22 juillet 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 276.) Louis-Armand Chardin (1755-1793) était entré à l'Opéra en 1780 comme basse-taille. Il est régulièrement mentionné sous le nom de Chardini ou Chardiny.

⁴⁷ *L'Esprit des journaux français et étrangers, par une société de gens de lettres*, Bruxelles : Weissenbruch, janvier 1810, premier trimestre, I, p. 294.

⁴⁸ Prétentions d'autant plus grandes que Dubuisson se fit une spécialité de la traduction d'opéras italiens en français : *Le Roi Théodore à Venise*, musique de Paisiello (1787) ; *Le Marquis de Tulipano*, musique de Paisiello (1787) ; *Hélène et Francisque (Le nozze di Dorina)*, musique de Sarti (1787) ; *Gianina e Bernardone*, musique de Cimarosa (1787) ; *L'Italiana in Londra*, musique de Cimarosa (1787) ; *Le Gelosie villane*, musique de Sarti (1787) ; *Le Maître généreux (Gli schiavi per amore)*, musique de Paisiello (1788) ; *La grotta di Trofonio*, musique de Salieri (1788) ; *Les Philosophes imaginaires*, musique de Paisiello (1789) ; *L'impresario in*

traducteur dont on attendait beaucoup⁵¹, chercha semble-t-il à se détacher de son prédécesseur : il privilégia un compromis entre la légèreté du ton de l'ouvrage et la noblesse de l'institution, où des résistances marquées avaient toujours accueilli les ouvrages comiques. Peut-être œuvra-t-il aussi en ce sens pour complaire aux interprètes, les chanteurs notamment, qui se récriaient contre la bassesse de certains rôles⁵². Les changements accordés aux uns et aux autres imposèrent un travail de copie éprouvant et retardèrent le début des répétitions⁵³, tout comme l'établissement de la distribution qui ne convenait

angustie, musique de Cimarosa (1789) ; *Les Époux mécontents ou Le Divorce*, musique de Storace (1790) ; *L'Arbre de Diane*, musique de Martini (1790) ; *Les Curieux indiscrets*, musique de divers auteurs italiens (1790) ; *Les Trois Mariages*, musique de Paisiello (1790) ; *Le Mari soupçonneux*, musique de divers auteurs italiens (1791).

⁴⁹ Moline, de son côté, traduisit notamment *Orphée et Eurydice*, musique de Gluck (1774) et *Le Roi Théodore à Venise*, musique de Paisiello (1787). *L'Antre de Trophonius*, d'après le livret mis en musique par Salieri, *Le Mariage secret* et *Les Horaces et les Curiaces*, d'après les livrets mis en musique par Cimarosa, *Don Juan* enfin, d'après le livret mis en musique par Mozart, ne furent pas représentés, pas plus que la traduction du *Pimmalione* de Zingarelli dont Dauvergne se fait l'écho dans sa correspondance : « J'ai vu hier M. Moline qui m'a dit que M. Zingarelli lui avait confié la partition de *Pygmalion*, que la traduction serait totalement finie dans quelques jours et qu'il lui rendrait sa musique tout de suite. Il paraît que ces auteurs veulent faire des démarches pour faire représenter cet ouvrage à Fontainebleau. Tant mieux s'ils réussissent. » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 21 juillet 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 275.)

⁵⁰ *Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en trois actes. Représenté devant leurs Majestés à Fontainebleau le 28 octobre et à Versailles le 18 novembre 1786.... Paroles imitées de l'italien par M. Dubuisson*, Paris : Huguot, Le Duc, Lawalle, Versailles : Lecoutre, s. d. [1787]. *Le Roi Theodore A Venise. Opéra Heroi-Comique en Deux Actes et en Vers Libres de G Paeisiello* [sic]. *Traduit de l'Italien par M. Moline*, Paris : Cousineau père et fils, s. d. [1787].

⁵¹ « L'on ne sait si l'on préférera les paroles imitées de l'italien par M. Dubuisson, ou la traduction de M. Moline, en trois actes et en vers » (*Mémoires secrets de Bachaumont*, 12 juillet 1787).

⁵² « J'ai proposé au Comité d'hier la mise de *Théodore* le plus tôt possible ; tout le monde a été de mon avis excepté le Sieur Lainez qui a péroré pour prouver que ce genre d'ouvrage était trop bas pour le théâtre de l'Opéra ; je lui ai répondu de manière à lui prouver le contraire » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 14 juin 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 257).

⁵³ « On force tant que l'on peut la copie des rôles de *Théodore* pour qu'ils puissent être distribués vendredi ou samedi prochain et répétés dans la fin de la semaine prochaine » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du mardi 26 juin 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 261). « Il s'agit donc actuellement de faire tout ce qui sera possible pour atteindre la mise de *Théodore* dont je ne puis commencer les répétitions que le lundi ci à cause de l'immensité de copies que comportent les rôles dans chacun desquels il y a deux finales qui ont 25 à 30 pages de musique ; cependant je ferai l'impossible pour accélérer la mise de cet opéra » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 30 juin 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 262). « Je ne puis commencer à répéter [*Le Roi Théodore*] que samedi prochain à cause de la copie des rôles dont les trois premiers comportent plus de trois cents pages et qui n'ont pu être donnés qu'hier aux premiers acteurs ; les doubles le seront demain au soir » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 9 juillet 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 271).

définitivement pas à certains chanteurs⁵⁴. Les répétitions du *Roi Théodore* à l'Académie royale occasionnèrent des complications infinies à la direction : les premières lectures révélèrent une partition beaucoup trop longue⁵⁵ et véritablement « diabolique à apprendre, surtout les morceaux d'ensemble⁵⁶ ». Enfin, la politique s'en mêla : le 15 août 1787, le Parlement de Paris était exilé à Troyes pour avoir protesté contre l'enregistrement d'un nouvel impôt. On vit immédiatement dans le livret du *Roi Théodore* des vers « qui, relativement à ce qui s'est passé depuis deux jours, pourrai[en]t, peut-être, faire naître des idées malignes dans le parterre à la première représentation⁵⁷ ». D'autres

⁵⁴ « Le Sieur Laÿs [prétexte] quelque indisposition pour ne pas se charger du rôle de Thadée, qui est comique et qui semble, à ce que l'on m'a dit, ne pas plaire à cet acteur qui semble ne vouloir plus chanter que des rôles de grand genre » (DAUVERGNE, lettre citée à Papillon de La Ferté du 30 juin 1787). « Le Sieur Rousseau a dit hier avec audace, qu'on lui avait destiné un rôle dans l'opéra de *Théodore* sans l'avoir consulté et savoir s'il lui conviendrait ou non ; qu'il ne le chanterait pas s'il ne le trouvait pas convenable pour lui ; je lui ai répondu qu'on ne le lui aurait pas destiné s'il n'était pas à la portée de sa voix ; qu'au demeurant, s'il ne voulait pas le chanter, un autre le chanterait. Le Sieur Laÿs de son côté, fait toujours le malade. Malgré toutes ces contrariétés, j'ai ordonné la première répétition pour mercredi prochain sur le théâtre du magasin. Je verrai si ces deux sujets refuseront de s'y rendre. D'ici à cette époque, j'ai suspendu la livraison de leurs mandats » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 8 juillet 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 270).

⁵⁵ « Nous avons répété hier les deux premiers actes de *Théodore* comme nous avons pu ; il y a beaucoup de coupures à faire qui le seront demain matin pour la répétition du soir » (DAUVERGNE, lettre citée à Papillon de La Ferté du 22 juillet 1787). Dauvergne insista pour que l'on y fit des retranchements considérables, « sans quoi l'opéra de *Théodore* durerait quatre heures, et nous ressemblerions à l'ancienne tragédie des Jésuites ». (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du mardi 28 août, F-Pan/ O¹ 619 n° 291.) « Nous avons fait hier la répétition générale de *Théodore* avec les ballets qui, quoiqu'ils aient été élagués, m'ont paru encore très longs parce que, je le répète, M. Gardel veut faire paraître tous les Premiers Sujets, ce qui ressemble à une tragédie de collègue. Finalement l'opéra, qui a été comme il ira à la représentation, a duré deux heures dix minutes » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 4 septembre 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 294).

⁵⁶ Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 11 août 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 284.

⁵⁷ Et Dauvergne d'ajouter : « C'est peut-être une crainte mal fondée, mais je pense qu'il serait plus prudent d'éviter de donner occasions aux méchants de faire des applications, car il pourrait arriver que les malintentionnés profitassent de la circonstance pour troubler le spectacle par des applaudissements effrénés si on laissait subsister les 15 vers que j'ai l'honneur de vous proposer de retrancher. Vous pourriez me dire que cela a eu lieu dans cet opéra lorsqu'on l'a joué à Versailles ; mais je crois que dans ce moment on ne peut guère comparer le parterre de Versailles avec celui de Paris. » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 16 août 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 287.) Dauvergne fait référence à l'événement suivant : « On jouait sur le théâtre de la ville à Versailles un opéra-comique de Paisiello intitulé *Théodore*, dans lequel un roi se plaint que les finances de son royaume sont en mauvais ordre ; un plaisant du parterre cria qu'il fallait assembler les Notables. La reine était présente, et rit beaucoup de cette hardiesse. On voulait arrêter le donneur de conseil ; elle l'empêcha. » ([Guillaume IMBERT DE BORDEAUX], *La Chronique scandaleuse ou Mémoires*

remaniements firent encore traîner les choses⁵⁸, la première n'ayant finalement lieu que le 11 septembre. Si l'ouvrage fut « applaudi avec transports dans plusieurs endroits », on « ri[t] des paroles dans plusieurs autres⁵⁹ ». L'administration avouait qu'il était impossible de « se dissimuler qu'elles ne soient très mauvaises comme le disent les *Petites affiches* et le *Journal d'aujourd'hui*. Cependant, messieurs les amateurs de la musique italienne et beaucoup d'autres sont convenus que ce poème n'était qu'un prétexte et un mauvais canevas sur lesquels on a appliqué de la musique qui, quoique monotone, a des beautés distinguées dans la plus grande quantité des morceaux⁶⁰ ». Mais la suite des représentations n'enthousiasma guère le public et, au début du mois de décembre, Dauvergne écrivait à Papillon de La Ferté : « Je pense comme vous, Monsieur, qu'il ne faut plus donner *Théodore*⁶¹. » Par ses choix, Moline avait peut-être trop dénaturé l'ouvrage et causa, peut-être seul, son infortune à Paris :

On peut reprocher à M. Moline d'avoir rendu tous les défauts du poème plus sensibles par la manière dont il a cherché à en élever le ton et le genre ; il a donné, pour ainsi dire, un caractère de dignité aux rôles de Théodore et d'Achmet, et l'expression grave des paroles qu'il met dans leur bouche contrarie souvent la musique vive, piquante et comique de ces rôles dans l'original : rien n'est peut-être plus insignifiant que le contraste d'une musique bouffe avec des paroles sérieuses⁶².

Nouvel échec pour l'Académie... mais pas pour Paisiello dont la partition avait suffisamment séduit pour que la version italienne originale soit finalement

pour servir à l'Histoire de la Génération présente..., « À Paris. Dans un coin d'où l'on voit tout, MDCC XCI », [Paris : s. d.], IV, p. 3.)

⁵⁸ « Je suis bien fâché de vous annoncer que *Théodore* ne pourra être donné pour la première fois que le dimanche 9 du mois prochain. En voici les raisons : la première a été les changements infinis qu'il a fallu faire dans cet ouvrage relativement aux circonstances ; la 2^e, la difficulté d'apprendre les morceaux d'ensemble qui sont on ne peut pas plus vétilleux ; la 3^e, que sur les bruits qui ont couru dans le public que l'on n'oserait pas donner cet opéra dans ce moment-ci ; ils ne se sont peut-être pas pressés d'apprendre leurs rôles aussi promptement qu'ils l'eussent fait dans un autre temps. Enfin, il faut espérer que ces messieurs feront l'impossible pour réparer le temps perdu » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 30 août 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 292).

⁵⁹ Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 12 septembre 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 301.

⁶⁰ Même référence. Grimm concluait de même : « Le succès du *Roi Théodore*, sur le théâtre de l'Opéra, n'a pas répondu à celui que l'on attendait et qu'il avait obtenu sur tant d'autres théâtres, et dernièrement sur celui de Versailles. On ne peut s'en prendre qu'au poème, dont l'action est ridiculement conçue. » (Friedrich Melchior GRIMM, *Correspondance littéraire*, septembre 1787.)

⁶¹ Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 7 décembre 1787, F-Pan/ O¹ 619 n° 335.

⁶² GRIMM, *Correspondance littéraire*, septembre 1787.

programmée en février 1789 sur le Théâtre de Monsieur⁶³ et rejouée encore tout au long des premières décennies du siècle suivant.

L'histoire ainsi résumée des tentatives de traduction et d'adaptation de partitions italiennes pour la scène de l'Académie royale montre quels espoirs on avait fondé sur cette pratique, mais aussi quels écueils se présentèrent successivement : seuls quatre projets aboutirent (*Orphée et Eurydice* et *Alceste* de Gluck, *L'Inconnue persécutée* d'Anfossi et *Le Roi Théodore à Venise* de Paisiello), un autre échouant lamentablement (*L'Olimpiade* de Sacchini). Les défauts intrinsèques des œuvres remaniées, leur inadéquation viscérale aux particularités de l'institution, tout comme le contexte des représentations, expliquent l'échec d'une partie de ce corpus. Seuls *Orphée* et *d'Alceste*, dont la refonte fut supervisée par le compositeur lui-même, s'inscrivirent durablement au répertoire du théâtre.

*

Si l'adaptation de partitions – combinant poème et musique – s'avéra peu efficace à l'Académie royale, la traduction et l'acclimatation de livrets seuls eurent un impact nettement plus important sur le répertoire de ce théâtre. Parallèlement au goût montant pour le style musical italien, de nombreux hommes de lettres se persuadèrent que la coupe des poèmes ultramontains était d'une bien meilleure facture que celle des poèmes français. Aussi certains d'entre eux s'employèrent-ils à repenser la poésie lyrique à l'aune de Métastase et de ses disciples⁶⁴.

Le poème d'opéra, dernier bastion d'une identité nationale française ?

L'adaptation et la traduction de livrets italiens pour les scènes françaises s'inscrivaient dans une problématique plus large, que Mozart, de passage à Paris en 1778, résuma mieux que tout autre :

Il est très difficile de trouver un bon poème. Les anciens, qui sont les meilleurs, ne sont pas faits pour le style moderne, et les nouveaux ne valent

⁶³ *Il Re Teodoro in Venezia. Drame héroïque comique... Le Roi Théodore à Venise. Opéra héroïque-comique, représenté pour la première fois le 21 février 1789 sur le théâtre de Monsieur*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1789.

⁶⁴ Au sujet des rapports plus larges entre les langues italiennes et françaises à cette époque, voir Giovanni DOTOLI, Vito CASTIGLIONE MINISCHETTI, Paola PLACELLA SOMMELLA, Anna Maria RUBINO, *Les Traductions de l'italien en français au XVIII^e siècle*, Fasano : Schena, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

rien. La poésie, qui est la seule chose dont les Français peuvent être fiers, devient chaque jour plus mauvaise⁶⁵.

À l'Académie royale, la quête de bons poèmes primait donc sur le souci d'une bonne musique, d'autant que la « prise de pouvoir » des étrangers sur ce théâtre, durant la décennie 1780-1790, ne laissait plus rien à désirer en matière de musique « moderne »⁶⁶. Dès lors que Piccinni, Sacchini, Salieri, Cherubini et bien d'autres avaient gagné la capitale française, c'étaient des livrets à la hauteur de leur génie qu'il convenait de leur soumettre. Face à la crise du poème d'opéra, on imagina des solutions variées, tournées aussi bien vers le passé que vers l'avenir, vers la valorisation du patrimoine national que vers l'importation d'un savoir-faire étranger.

Une alternative originale fut d'adapter le répertoire d'autres théâtres pour la scène lyrique : les tragédies de Corneille, Racine ou Voltaire connurent alors une nouvelle jeunesse, non sans déclencher des hostilités ouvertes entre l'administration des différentes institutions relativement à la notion de « répertoire⁶⁷ » et des débats sans fin sur le possible mélange des genres. *Le Cid*, *La Toison d'or*, *Cedipe*, *Les Horaces*, *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *Sémiramis*, *Olympie* et d'autres tragédies furent ainsi parées de la musique pompeuse et héroïque alors en vogue.

On imagina parallèlement un concours destiné à stimuler la verve des hommes de lettres : institué en 1784, il proposait trois prix « donnés chaque année aux trois poèmes qui auront été jugés les meilleurs par sept membres de l'Académie française choisis par Sa Majesté pour les juger » : « Le premier prix, de 1 500 livres, sera donné à la meilleure tragédie lyrique ; le second, de 600 livres, au meilleur opéra pastoral ou comique ; le troisième, de 500 livres, à la seconde

⁶⁵ Wolfgang Amadeus MOZART, lettre à Léopold Mozart du 3 juillet 1778, *Correspondance*, II (1777-1778), Paris : Flammarion, 1987, p. 337. Voir à ce sujet DRATWICKI, *Mozart : 1778, le voyage à Paris*.

⁶⁶ Voir à ce sujet Benoît DRATWICKI « Les étrangers à l'Académie royale de musique (1774-1789) : querelle à la française en un prologue et cinq entrées », actes du colloque *Art lyrique et transferts culturels. Acte II (1760-1800)*, Venise : Palazzetto Bru Zane (à paraître).

⁶⁷ La querelle opposant Devismes, alors directeur de l'Académie royale de musique, à la Comédie-Française à propos d'*Andromaque* de Grétry (1778) fut particulièrement retentissante. Voir à ce sujet Benoît DRATWICKI « *Andromaque* en son temps : l'époque des révolutions », André Ernest Modeste GRÉTRY, *Andromaque*, San Lorenzo de El Escorial : Glossa, 2010, p. 18-27.

tragédie lyrique. » L'initiative ne fut guère suivie d'effet⁶⁸. Peu soutenue par la presse⁶⁹, elle tourna court au bout de trois ans.

On s'empara aussi des anciens livrets d'opéras, parfois vieux d'un siècle, signés Quinault, Houdar de La Motte, Fontenelle ou Pellegrin⁷⁰, non sans les remanier de fond en comble. À propos de la remise en musique de livrets anciens par des musiciens modernes, Papillon de La Ferté concluait avec lucidité :

On ne saurait se dissimuler que les anciens ouvrages qui composent le fonds de l'Opéra ne soient totalement perdus, et que pour tirer parti des poèmes, il faut pour ainsi dire les refondre et les faire mettre en musique par des musiciens habiles, ce qui demandera le travail de plusieurs années⁷¹.

L'enjeu principal était d'adapter la versification et la structuration poétique du Grand Siècle aux nouvelles exigences de la musique, principalement en permettant à la verve italianisante de s'épancher en scènes et en airs, ariettes, cavatines ou cantabiles de coupe moderne. La pratique fit recette mais, parmi une multitude de livrets anciens remis en musique, seule une petite partie connut les honneurs de la scène⁷². Malgré les efforts de Marmontel pour systématiser le procédé⁷³, il ne fit toutefois pas l'unanimité. Dans les années 1780, Mercier avouait par exemple ne pas goûter Quinault, dont les vers n'avaient, d'après lui, « jamais pu échauffer Lully, encore moins Piccinni », ajoutant : « Tous les héros de Quinault sont fades et fastidieux, et M. Marmontel a manqué étonnamment de goût en s'attachant à ses misérables opéras dont le vide et la faiblesse auraient dû frapper un homme de lettres tel que lui⁷⁴. » Grimm n'était partisan d'aucune de ces pratiques qui, à l'en croire, ne faisaient

⁶⁸ Le premier concours, en juin 1785, ne sut pas départager *Cora* de Valadier, *Œdipe à Colone* de Guillard et *La Toison d'or* de Chabanon (les deux premiers furent mis en musique et représentés). Voir à ce sujet les lettres du baron de Breteuil adressées de « Versailles le 16 juin 1785 », F-Pan/ O¹ 615 n° 500 à 502.

⁶⁹ Voir par exemple les *Mémoires secrets de Bachaumont*, 14 avril 1787.

⁷⁰ Voir à ce sujet Benoît DRATWICKI, « Traditions et modernités à l'Académie royale de Musique : l'exemple de la tragédie enquinaudée », *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*, sous la direction de Jean DURON, Liège : Mardaga, 2007, p. 113-138.

⁷¹ [Denis PAPILLON DE LA FERTÉ], *Mémoire*, F-Pan/ O¹ 617 n° 42.

⁷² Parmi les livrets de Quinault remis en musique mais jamais représentés, indiquons *Thésée* de Blainville, *Isis* de Dauvergne, *Roland* de Rameau, *Alceste* de Floquet, *Armide* de La Cépède, *Armide* de Francoeur (l'aîné), *Proserpine* de von Esch ou *Cadmus & Hermione* de Désaugiers. Ajoutons-y des livrets jamais mis en musique, semble-t-il, comme le *Bellérophon* de Dubuisson.

⁷³ Voir à ce sujet Jean-François MARMONTEL, *Œuvres de Marmontel*, tome premier, première partie, Paris : A. Belin, 1819, Livre IX, p. 309.

⁷⁴ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris. Étude sur la vie et les ouvrages de Mercier, notes, etc.* par Gustave Desnoiresterres, Paris : Pagnerre, V. Lecou, 1853, p. 164.

que mettre en évidence l'impasse esthétique dans laquelle la France s'enfonçait depuis de longues années :

Ainsi l'on a fait de nos meilleurs poèmes lyriques, de nos meilleures tragédies, des ballets-pantomimes, des opéras dans le goût moderne, réchauffés tantôt par les accents mélodieux du chant italien, tantôt par les symphonies bruyantes de la musique allemande. Tous les moyens possibles de multiplier et de varier nos plaisirs méritent bien sans doute d'être accueillis avec empressement ; mais, en voulant nous enrichir par des ressources qui découvrent si bien l'extrême disette où nous sommes, n'est-il pas à craindre que nous n'exposions encore le peu de fonds solides qui nous restent ? Notre siècle, ce beau siècle de philosophie et de lumières, ne fait-il pas précisément ce qu'on voit faire à un fils de famille qui se ruine ? Il a recours aux expédients, il vit d'emprunts, et, pour satisfaire aux besoins du moment présent, il ne craint pas d'engager et d'aliéner même les plus anciens titres de sa maison⁷⁵.

Au milieu de tant de pratiques désavouées, la traduction intégrale de livrets italiens, débarrassés de leur musique, s'avéra peut-être la voie la plus séduisante et la moins polémique, se généralisant même à partir du début des années 1780.

La traduction de livrets italiens

En 1789, Papillon de La Ferté rappelait sans ambiguïté que la traduction de livrets italiens avait avant tout été destinée à faciliter l'acclimatation d'un nouveau style musical en France :

La musique italienne devenue à la mode en France, le public n'a plus voulu en entendre d'autres ; les auteurs lyriques, pour favoriser ces nouveaux compositeurs, ont fait des poèmes dans le genre de Métastase, et en ont même traduit quelques-uns de cet auteur célèbre⁷⁶.

Métastase fut en effet l'égérie de cette pratique, comme Quinault l'avait parallèlement été pour la remise à l'honneur des livrets anciens. Après la traduction concluante de son *Olimpiade* en 1777 (dont on avait toutefois alors conservé la musique originelle de Sacchini), c'est vers Métastase qu'on se tourna majoritairement pendant une quinzaine d'années. Morel de Chédeville, notamment, fut l'un de ses plus fervents adaptateurs. Il s'empara ainsi de son grand succès, *La Clémence de Titus* ; la version française, toutefois, ne fut jamais

⁷⁵ GRIMM, *Correspondance littéraire*, novembre 1780.

⁷⁶ [DENIS PAPILLON DE LA FERTÉ], *Précis sur l'Opéra et son administration, et réponses à différentes objections*, s. l. n. d. [Paris, 1789], p. 77.

mise en musique⁷⁷. Il traduisit également *Alexandre aux Indes* pour Lefroid de Méreaux (1785) et *Thémistocle* pour Philidor (1786)⁷⁸. De même, Marmontel s'inspira beaucoup de *Didone abbandonata* pour la *Didon* qui fit le triomphe de Piccinni (1783), puis traduisit successivement *Démophon* pour Cherubini (1788) et *Antigone* pour Zingarelli (1790). Un autre *Démophon*, adapté cette fois par Desrioux, fut confié à Vogel : on le joua en 1789, un an après celui de Cherubini, dans les mêmes costumes et décors⁷⁹. Dix ans plus tôt, notons que Mozart prévoyait déjà de mettre en musique une autre traduction de ce même *Démophon*⁸⁰.

Métastase ne fut toutefois pas le seul poète italien à retenir l'attention. Autour de lui, d'autres auteurs furent mis en avant, de manière plus ou moins revendiquée. Deux exemples contemporains sont à ce titre très éloquents, dans des genres bien différents : *Les Danaïdes* de Salieri et *Colinette à la cour de Grétry*.

Les Danaïdes : *du Roullet ou Calzabigi ?*

Parmi les nombreux exemples de livrets italiens traduits en français, l'histoire des *Danaïdes*, créées à l'Académie royale en 1784⁸¹, est particulièrement emblématique. En effet, le livret originel était en fait une *Ipermestra* de Calzabigi, que celui-ci avait achevée en 1778 et envoyée à Gluck l'année suivante avec l'idée de la faire immédiatement mettre en musique. Mais Gluck transmit secrètement le poème à du Roullet et au baron de Tschudy pour en tirer une

⁷⁷ L'auteur en recycla cependant quelques extraits dans son adaptation de *Die Zauberflöte* de Mozart, donnée sous le nom des *Mystères d'Isis* à l'Opéra en 1801. Voir *Les Mystères d'Isis, opéra en IV actes*, Paris : Prault, 1801.

⁷⁸ Signalons encore, pour l'anecdote, un extrait du *Siroë* de Métastase (« *Fra l'orror della tempesta...* ») utilisé par le même Morel dans le livret de *La Caravane du Caire*, comédie lyrique de Grétry jouée en 1783. Chanté en italien par une Esclave italienne, l'air revendique alors une finalité comique, en caricaturant l'opéra italien du temps.

⁷⁹ Dauvergne, directeur de l'Académie royale, y voyait une source d'économie non négligeable : « Comme nous avons les habits du *Démophon* de messieurs Marmontel et Cherubini, si l'on peut sans dépense trouver le moyen d'adapter des décorations à cet ouvrage, j'estime qu'il pourrait être mis au théâtre à la fin de ce mois ; il m'a paru hier que le vœu général des acteurs était que cela put être. » (Antoine DAUVERGNE, lettre à Denis Papillon de La Ferté du 7 août 1789, F-Pan/ O¹ 619 n° 523.)

⁸⁰ « Il y a actuellement deux opéras avec airs que je pourrais composer : un en deux actes, l'autre en trois. Celui en deux est *Alexandre & Roxane*, mais le poète qui l'écrit est encore à la campagne. Celui en trois est *Demofonte* (de Metastasio) traduit et mêlé de chœurs et de danses, et surtout arrangé pour le théâtre français. Je n'en ai rien pu voir encore » (MOZART, lettre citée à Léopold Mozart du 3 juillet 1778).

⁸¹ Voir à ce sujet Georgia KONDYLI, *La Perméabilité des genres lyriques à la fin du XVIII^e siècle : Les Danaïdes d'Antonio Salieri (1784)*, Saarbrücken : Presses Académiques Francophones, 2012.

traduction et le présenter sur la scène française. Finalement confiées à Salieri, *Les Danaïdes* devinrent l'une des partitions les plus applaudies à Paris durant la décennie 1780-1790 et même au-delà. Ce succès, dont il se voyait assez méthodiquement évincé, poussa Calzabigi à revendiquer publiquement la paternité du poème, ce qu'il fit en adressant une longue lettre au *Mercur de France*⁸². Il s'y plaignait amèrement de ce que « les traducteurs, rédacteurs ou copistes » avaient à peine daigné le « nommer dans un petit coin de l'avertissement », ne le faisant figurer « que dans le lointain ». Il y détaillait ensuite « les aventures de [s]a vagabonde Hypermnestre », dont il regrettait d'avoir été dépossédé sans ménagement et dont il déplorait les « mutilations » pour la faire paraître sur la scène française.

Colinette à la cour : Favart ou Goldoni ?

Si l'Académie royale de musique se tourna très majoritairement vers les traductions d'*opere serie*, quelques livrets d'*opere buffe* y trouvèrent également asile, mais souvent de manière très détournée. Le cas de *La Double Épreuve ou Colinette à la cour*, comédie lyrique de Grétry créée en 1782 d'après *Ninette à la cour ou Le Caprice amoureux* de Favart (1755), est peut-être le plus complexe. Si l'on salua le rapprochement entre Grétry et Favart par l'entremise de Lourdet de Santerre, qui retoucha le livret, personne alors ne semblait se souvenir que Favart, pour son ouvrage, s'était lui-même borné à remanier une traduction du *Bertoldo in corte* (titré d'abord *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*) de Goldoni et Ciampi (1748), l'un des plus grands succès de la troupe de Bouffons italiens présents à Paris en 1752. Parodié d'abord sous le nom de *Bertholde à la cour*, on ne conserva en France que les épisodes les plus vifs et les plus comiques de l'original, gommant les aspects satiriques et moraux⁸³. Favart adapta par la suite la même intrigue, qui devint sous sa plume *Le Caprice amoureux ou Ninette à la cour*, comédie en trois actes « mêlée d'ariettes parodiées de *Bertholde à la Cour* », mise en musique par Duni. La première représentation eut lieu le 12 février 1755 et connut immédiatement le succès⁸⁴. Une version en deux actes fut ensuite donnée⁸⁵. La notoriété de cette parodie lui valut d'être elle-même

⁸² *Mercur de France*, 21 août 1784, p. 128.

⁸³ Irena Mamczarz a bien analysé comment la peinture des mœurs populaires et la relation au pouvoir imaginées par Goldoni trouvaient un écho évident dans la France de Rousseau et des philosophes. (Irena MAMCZARZ, « Les intermèdes de Carlo Goldoni dans le théâtre français au XVIII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963 (vol. 15), p. 225-235.)

⁸⁴ « Si *La Servante maîtresse* a fait des amants passionnés, *Ninette à la Cour* a trouvé de zélés partisans ; chacune a son mérite particulier ; l'aînée est peut-être mieux faite, et la cadette est plus spirituelle » (*Mercur de France*, avril 1755, p. 192).

⁸⁵ À partir du 12 mars 1756.

retraduite en italien : sous le titre de *La contadina alla corte*, elle fit le tour de l'Europe et finit par éclipser l'original de Goldoni. À l'heure où il imaginait instituer un nouveau genre sur la scène de l'Académie royale de musique, la comédie lyrique, Grétry se tourna vers les « classiques » du répertoire : Rabelais revu par Morel de Chédeville (*Panurge dans l'Île des Lanternes*), Molière revu par Sedaine (*Amphytrion*) et Favart donc, revu par Lourdet de Santerre (*Colinette à la cour*)⁸⁶. Favart... ou Goldoni. Lourdet de Santerre ne fut guère applaudi pour son travail : on lui reprocha sa « prétention à la haute comédie » et une profanation de l'original, témoignant de « beaucoup moins d'esprit et beaucoup moins de goût »⁸⁷. Goldoni fut quant à lui tout à fait passé sous silence.

Les traductions fragmentaires

Si la représentation d'ouvrages italiens intégralement traduits, assumée ou masquée, fit recette, l'utilisation d'extraits traduits contamina le répertoire dans une mesure encore plus importante. On peut bien sûr citer comme exemple les ouvrages de Gluck qui suivirent *Alceste*, *Armide* (1777) et *Iphigénie en Tauride* (1779), utilisant tous deux des scènes entières tirées d'ouvrages italiens préexistants⁸⁸.

Un exemple tout aussi marquant est celui de Sacchini. Dès son premier opéra, *Renaud* (1783), il eut recours à la même pratique, combinant des extraits de l'ancien livret de Pellegrin (*Renaud ou La Suite d'Armide*, mis en musique par Desmarest en 1722) avec des passages traduits de son *Rinaldo* joué au King's Theater de Londres en 1780⁸⁹. Le compositeur imagina dans un premier temps de livrer un ouvrage entièrement neuf et dans le plus pur esprit français, mais le temps lui manqua. Et, tandis que Le Bœuf se chargea de compiler des passages du *Renaud* de Pellegrin, Framery traduisit des extraits de *Rinaldo*. C'est donc le manque de temps – comme pour *Orphée* et *Alceste* – qui imposa de recourir à la traduction. Bien que presque exclusivement écrit par Nicolas-François Guillard, le livret de *Chimène ou Le Cid*, qui suivit en 1784, combina l'esprit de la tragédie éponyme de Corneille avec le souvenir de deux *opere serie* déjà composées par Sacchini, *Il Cidde*, sur un livret de Pizzi, donné à Rome en 1769, et un profond remaniement, *Il Cid*, sur un livret de Bottarelli d'après Pizzi, représenté à

⁸⁶ Voir à ce sujet Benoît DRATWICKI, « Grétry au cœur des modernités de l'Académie royale de musique (1775-1803) », *Grétry, un musicien dans l'Europe des Lumières*, Liège : Université de Liège, 2013, p. 94-114.

⁸⁷ GRIMM, *Correspondance littéraire*, janvier 1782, XI, p. 11.

⁸⁸ À ce sujet, voir notamment Anton SCHMID, *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken*, Leipzig : Fleischer, 1854.

⁸⁹ Ce *Rinaldo* s'inspirant lui-même d'une *Armida* jouée à Milan et Florence en 1772.

Londres en 1773. La carrière posthume du compositeur s'acheva d'ailleurs à Paris sur une parodie, puisque Jean-Baptiste Rey choisit de conclure la partition d'*Arvire et Évelina* – que Sacchini avait laissée inachevée à sa mort – par un quintette parodié d'un autre ouvrage de l'auteur⁹⁰.

En 1820, Castil-Blaze tirait une conclusion assez désabusée de la pratique de la traduction :

L'expérience l'a prouvé : tous les traducteurs d'opéras sont restés au-dessous du médiocre ; les charmes d'une musique délicieuse n'ont pu soutenir leurs productions et l'on n'entend plus à la scène que les ouvrages ou les morceaux dont les vers, imités de l'Italien ou faits sur un modèle quelconque, ont été ajustés sur la musique par le compositeur lui-même⁹¹.

Si son constat reflétait la vérité concernant le Théâtre de l'Opéra, il ne prenait en compte que les partitions traduites, et non pas la remise en musique de livrets italiens adaptés. La carrière de ceux-ci fut beaucoup plus pérenne, bien que moins officielle et souvent même masquée. La période révolutionnaire et l'Empire virent l'établissement progressif d'institutions dévolues au répertoire italien en langue originelle ; pourtant, la traduction eut encore de beaux jours devant elle : des *Mystères d'Isis* d'après *Die Zauberflöte* de Mozart (1801) au *Comte Ory* d'après *Il viaggio a Reims* de Rossini (1828), en passant par *Robin des Bois* ou *Les Trois Balles* d'après *Der Freischütz* de Weber (1824), les ouvrages étrangers traduits pour la scène française furent même l'un des fondements du Grand opéra romantique.

© Benoît DRATWICKI

⁹⁰ « Les morceaux que M. Rey a ajoutés à cette composition, quoique très loin sans doute du charme et de la suavité qui distinguaient si éminemment le talent de Sacchini, ont paru du moins supportables, et c'est un assez grand éloge. Ce musicien a eu le bon esprit de terminer l'opéra par un quintette entièrement parodié de Sacchini, et cette attention lui a fait pardonner tout ce qu'il était impossible qu'il ne laissât pas à désirer dans les trois scènes de l'ouvrage qui lui appartiennent » (GRIMM, *Correspondance littéraire*, mai 1788).

⁹¹ CASTIL-BLAZE, *De l'Opéra en France*, p. 145.