La musique des spectacles en Suède, 1770 – 1810 : opéra-comique français et politique de l'appropriation

*Music on stage in Sweden, 1770-1810: French opéra-comique and politics of
appropriation*

Charlotta Wolff

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ahrf/13411>

DOI : 10.4000/ahrf.13411

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2015

Pagination : 13-33

ISBN : 978-2-200-92958-9

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

Charlotta Wolff, « La musique des spectacles en Suède, 1770 – 1810 : opéra-comique français et politique de l'appropriation », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 379 | janvier-mars 2015, mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/13411> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.13411>

LA MUSIQUE DES SPECTACLES EN SUÈDE, 1770 – 1810 : OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS ET POLITIQUE DE L'APPROPRIATION¹

Charlotta WOLFF

La Suède des années 1770-1810, attachée à la liberté mais opposée à la Révolution française, fournit ici un cas pour l'étude des circulations musicales et dramatiques. Les liens culturels des élites avec la France facilitent la réception des spectacles musicaux français, alors que dans d'autres domaines de la musique les influences germaniques et italiennes sont fortes. Avec la fondation de l'Opéra et le développement simultané de théâtres privés, les spectacles deviennent à la fois un instrument politique pour la monarchie et un lieu de sociabilité et de débat permettant aux élites urbaines de construire leur identité par le goût. L'étude du répertoire montre que le genre le plus joué est l'opéra-comique, reçu sous la forme de traductions légèrement adaptées. Cet article étudie les voies par lesquels les spectacles musicaux étrangers arrivent en Suède, mais aussi la dimension politique de leur appropriation.

Mots-clés : Suède, spectacles, opéra, opéra-comique, traductions.

Le théâtre parlé comme les diverses formes de spectacles lyriques jouent un rôle central dans la formation de l'opinion et du développement de la sphère publique au XVIII^e siècle. Cet aspect formateur et inclusif des spectacles devient important à l'époque de la Révolution française, la politique pouvant aussi être perçue comme une mise en scène collective et

(1) Cet article a été produit dans le cadre du projet de chercheur de l'Académie de Finlande *Comic opera and society in France and Northern Europe, ca. 1760–1790* (265728, 2013-2018).

volontariste². De même, la pratique collective de la musique, qu'il s'agisse de l'écoute ou du fait de jouer ou de chanter, a une fonction socialisante et participative essentielle. Dans une perspective plus vaste encore, la nature cosmopolite de la musique et des milieux musicaux défie les frontières linguistiques et politiques et offre à l'historien des transferts et circulations culturels un champ d'investigation particulièrement fécond mais assez peu étudié.

Cette étude a pour objet la musique des spectacles en Suède entre 1770 et 1810, dans un pays monarchique attaché à la liberté mais *a priori* opposé à la révolution et dont les élites ont de solides liens culturels avec le continent européen et la France en particulier. Au cours du dernier tiers du XVIII^e siècle, la vie musicale et particulièrement l'opéra s'y développent fortement. La musique des spectacles y reflète les évolutions du goût dramatique et musical en Europe du Nord, avec, au début, un intérêt affirmé pour la musique italienne en apparent contraste avec la prépondérance de la littérature dramatique française. La cour donnant le ton, les scènes s'ouvrent aux importations musicales, et l'opéra-comique gagne bientôt du terrain aux dépens de l'opéra italien. S'ajoutant aux réseaux personnels des acteurs et musiciens, les liens directs de l'aristocratie avec Paris fournissent des canaux précieux pour l'acheminement de livrets et de partitions.

À côté des commandes princières, existe-t-il des voies d'importation indépendantes ? Au-delà de la mélomanie, quels sont les intérêts des passeurs d'information ? Quelle est la place de la musique française dans un pays monarchiste et plutôt contre-révolutionnaire après 1789 ? Nous commencerons par un état des lieux de la scène lyrique suédoise avant et après la fondation de l'Opéra en 1773. L'étude se concentrera sur Stockholm. Dans un deuxième temps, nous examinerons les voies et agents par lesquels la musique scénique arrive en Suède. Enfin, l'étude se termine par une analyse du répertoire comme miroir des tensions politiques de l'époque révolutionnaire.

(2) Pour un résumé de la discussion sur théâtre, opinion et sphère publique initiée à l'origine par Koselleck et Habermas, voir par exemple Jeffrey S. REVEL, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture 1680–1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 1-7 ; voir aussi Paul FRIEDLAND, *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

Le développement de la scène lyrique et la fondation de l'Opéra

Si la fondation d'un théâtre royal d'opéra par Gustave III – dont le règne commence et s'achève dans une salle de théâtre – a été un facteur décisif pour le développement du théâtre lyrique en Suède, il ne faut pas pour autant conclure que la vie musicale et dramatique était plus ou moins inexistante avant 1773.

Au début des années 1770, l'élite de Stockholm compte de nombreux amateurs de musique. Parmi eux, le sénateur comte Clas Ekeblad, ministre de Suède en France au début des années 1740 et président de la chancellerie lors de sa mort en 1771, joue de la viole de gambe et chante. À Paris, il notait dans son journal tous les opéras auxquels il assistait³. De retour en Suède, il est le protecteur du compositeur Johan Helmich Roman, dont la *Messe suédoise* a été créée dans le palais d'Ekeblad à Stockholm, en 1752. De nombreux concerts y ont lieu. Le beau-frère de sa femme, le comte Carl von Fersen, directeur des théâtres royaux à partir de 1780, se profile comme chanteur, acteur et violoniste amateur. Le baron Arvid Niclas von Höpken, également proche de l'ancien parti français, compose des opéras dans le style italien. Les amateurs se retrouvent dans « l'aréopage » musical de la société littéraire *Utile Dulci*, fondée en 1766, et sont à l'origine de la fondation de l'Académie royale de musique, à laquelle l'Opéra de Gustave III sera associé quelques années plus tard⁴.

Quant aux spectacles, le théâtre suédois avait connu une phase de développement depuis la fin des années 1730 mais stagne au milieu des années 1750 pour ne reprendre vie qu'après 1770. La cour d'Adolphe Frédéric de Holstein-Gottorp (1751-1771) et de Louise Ulrique de Prusse s'est tournée vers l'étranger pour des spectacles et de la musique de qualité. En plus d'une troupe de comédiens français arrivée en 1753, elle recrute une troupe de chanteurs italiens, qui restent de 1754 à 1757, la reine préférant l'opéra italien à la tragédie lyrique française. Lors des anniversaires et fêtes royaux, la cour se divertit par des pièces de Métastase mises en musique

(3) Journal de Clas Ekeblad pendant son séjour à Paris 1743-1744, Archives nationales de Suède, Ekebladskas samlingen, vol. 17.

(4) Marie-Christine SKUNCKE, « Teater och opera », dans Jakob CHRISTENSSON (dir.), *Signums svenska kulturhistoria : Frihetstiden*, Lund, Signum, 2006, p. 463-469 ; Lennart HEDWALL, « Hovmusik och konsert », dans Leif JONSSON et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansktid 1720-1810*, Stockholm, Fischer & Co, 1993, p. 67 ; Eva HELENIUS-ÖBERG, « Musikälskare, mecenater och samlare », dans Leif JONSSON et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 110-111 ; Johanna ILMAKUNNAS, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet*, Helsingfors et Stockholm, Svenska litteratursällskapet i Finland et Atlantis, 2012, p. 174-175 ; Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, « Den gustavianska operan », dans Leif JONSSON et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 289.

par Francesco Uttini, maître de chapelle napolitain venu avec la troupe italienne⁵.

En même temps, les comédiens français jouent dans la salle du Jeu de Paume (*Bollhuset*) face au château royal de Stockholm. La troupe compte une trentaine d'acteurs et quatorze danseurs, hommes et femmes. Nous ne savons quelles étaient leurs capacités musicales ; le répertoire, toutefois, comprend non seulement des comédies et des tragédies mais aussi des opéras-comiques, dont dix dans le style de la Foire pour la seule année 1756. La troupe suit de près la parution de nouvelles œuvres, et à partir de la deuxième moitié des années 1760, on voit apparaître à son répertoire des comédies à ariettes et des opéras-comiques dans le style nouveau, plus élaboré, de Duni, de Monsigny, de Philidor et enfin de Grétry⁶.

La musique jouée à l'occasion des festivités de mariage du prince Gustave en 1766 est représentative du tournant du goût, en train de basculer de la musique italienne et du style forain vers la comédie à ariettes. À côté de *Psyché* de Quinault avec musique d'Uttini et des *Chinois* de Favart (une parodie de *Il Cinese rimpatriato* de Sellitti), on donne *Tom Jones* de Philidor. En 1770, lors de la visite du prince Henri de Prusse, on compte seize représentations privées et plusieurs représentations publiques. Parmi les pièces jouées alors, on note *La fée Urgèle* de Duni, *Le cadi dupé* de Monsigny, *Les trois sultanes* de Favart et *L'aveugle de Palmyre* de La Vallée, les deux derniers remaniés par Uttini⁷. Nous pouvons y voir une espèce d'appropriation de l'opéra-comique par le biais du style italien, considéré encore comme la norme.

À partir des années 1770, le suédois revient sur les tréteaux, en grande partie par le moyen des traductions de comédies et de vaudevilles. À la fin de 1771, Petter Stenborg, directeur d'un théâtre dans un des faubourgs de la capitale, demande au nouveau roi Gustave III la permission de donner des comédies suédoises au Jeu de Paume. Cette scène est devenue vacante après le renvoi de ceux-ci la même année, Gustave III souhaitant se démarquer

(5) Lennart HEDWALL, « Hovmusik och konsert », *op. cit.*, p. 65-66 ; Lennart HEDWALL, « Teatermusik », dans Leif JONSSON et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 90-97 ; Marie-Christine SKUNCKE, *op. cit.*, p. 463-469.

(6) Marie-Christine SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 470-472, 481 ; Fredrik August DAHLGREN, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737-1863 och Kongl. Theatramnes personal 1773-1863 med flera anteckningar*, Stockholm, Norstedt, 1866, p. 571-572 ; Agne BEIJER, *Les troupes françaises à Stockholm, 1699-1792. Listes de répertoire*, éd. Sven BJÖRKMAN, Upsal, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989, *passim* ; Lennart HEDWALL, « Teatermusik », *op. cit.*, p. 100-101.

(7) Lennart HEDWALL, « Teatermusik », *op. cit.*, p. 95-96 ; voir aussi Cathleen Morgan CAMERON, « "China" as theatrical locus : performances at the Swedish court, 1753-1770 », diss., Indiana University, 2005.

par son soutien à la langue et à la littérature suédoises. Stenborg n'obtient que la grâce de pouvoir donner deux représentations⁸.

Car le roi vise plus haut. En août 1772, par un coup d'État non sanglant, il restaure le pouvoir royal en limitant celui de la Diète et s'impose comme le sauveur de la patrie. En 1773, il fonde l'Opéra de Stockholm. Comme Erik Lönnroth et Marie-Christine Skuncke l'ont souligné, pour le roi les deux projets sont liés, « l'opéra » étant le nom de code du coup de force royal⁹.

Avant 1780, le répertoire de l'Opéra couvre à la fois le grand opéra sérieux et le genre comique, mais tout y est joué en suédois. En 1776 on y représente *Lucile* de Grétry et en 1777 *Le Déserteur* de Monsigny. L'auteur de la traduction du *Déserteur* est Carl Stenborg, chanteur à l'Opéra et fils de Petter Stenborg. En 1778, trois autres œuvres de Grétry sont traduites. L'opéra-comique, tel qu'il s'est développé en France depuis la fusion des troupes de la Comédie Italienne et de la Foire, devient rapidement très aimé en Suède, malgré la préférence personnelle du roi pour la tragédie lyrique et le drame historique¹⁰.

Si elle émane directement du roi, la fondation d'un théâtre lyrique à Stockholm correspond aussi à une demande. Les spectacles jouent un rôle important dans la sociabilité des élites urbaines et dans l'affichage du statut social, si besoin en est par la violence symbolique. D'après le journal du baron Gustaf Adolf Reuterholm pour 1773, les jeunes nobles entrent au théâtre de Petter Stenborg, qui affiche complet. Ils se fraient un passage jusqu'à la scène pour assister à la comédie, laquelle, selon le jeune baron, fait rougir et pâlir les femmes par « ses équivoques et ses grossièretés »¹¹. Cela laisse entendre que non seulement le public est mixte, mais aussi sensible à sa vulgarité supposée.

La fonction sociale du spectacle semble aussi expliquer le succès croissant de l'entreprise de Stenborg. La même année où est fondé l'Opéra, celle-ci s'installe dans la rotonde de Humlegården, l'ancienne houblonnière royale située au nord des quartiers aisés de Stockholm, atteignant des

(8) Johan FLODMARK, *Stenborgska skådebanorna. Bidrag till Stockholms teaterhistoria*, Stockholm, Norstedts, 1893, p. 41-47 ; supplique de Petter Stenborg au roi, Bibliothèque universitaire d'Upsal, Coll. Mss Regi Gustavi III, vol. XXVIII, F. 437.

(9) Marie-Christine SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 483 ; Erik LÖNNROTH, *Den stora rollen. Kung Gustaf III spelad av honom själv*, Stockholm, Norstedts, 1986, p. 45.

(10) Marie-Christine SKUNCKE « Teater och opera », *op. cit.*, p. 485 ; Marie-Christine SKUNCKE et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*, Stockholm, Atlantis, 1998, p. 22 ; Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, *op. cit.*, p. 306.

(11) Journal de Reuterholm, 8 octobre 1773, Archives nationales de Suède, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22.

segments variés du public urbain et périurbain. On y joue des comédies simples en un acte, mais aussi des parodies d'opéra qui deviennent très populaires¹².

En 1780, Petter Stenborg cède la direction de son théâtre à son fils Carl. Celui-ci mise sur les imitations de comédies étrangères, les traductions de comédies et surtout d'opéras-comiques français. C'est une recette à succès, et Stenborg doit s'agrandir. De 1780 à 1784 sa troupe joue à Eriksberg, à l'ouest de Stockholm, et à partir de 1784 à Munkbron, dans le centre-ville, dans une nouvelle salle pouvant contenir jusqu'à sept-cents personnes. À partir de 1785, elle joue aussi le dimanche. Sous Carl Stenborg, un échange naturel se fait avec l'Opéra, auquel il emprunte des musiciens. Un partage des tâches s'établit, l'Opéra abandonnant peu à peu l'opéra-comique, qui devient la marque du théâtre de Stenborg. Cet établissement subsiste jusqu'en 1799¹³.

Un examen du répertoire musical du théâtre de Carl Stenborg démontre une présence massive d'opéras-comiques français, traduits ou adaptés. Pas d'opéra sérieux ou de tragédie parlée : ce serait piétiner le privilège des autres scènes¹⁴. Comme les représentations « chez Stenborg » deviennent extrêmement courues dans la population aisée de Stockholm, voire la petite bourgeoisie, tout porte à croire à une familiarisation du public avec les airs et mélodies de la Comédie Italienne de Paris. De 1760 à 1809, sur près de deux cent-cinquante spectacles lyriques tous genres confondus, à l'exception des ballets non chantés, on compte autour de deux-cents opéras-comiques, comédies à ariettes et vaudevilles contre seulement une trentaine d'opéras ou tragédies lyriques et quelques opéras-ballets ou ballets héroïques¹⁵.

Comme le démontre le tableau 1, les compositeurs les plus appréciés en nombre de titres sont Grétry, Dalayrac, Duni et Monsigny. Si dans d'autres domaines de la musique l'influence allemande et italienne reste forte et que l'opéra royal a été créé pour promouvoir les genres sérieux, le succès de l'opéra-comique français est incontestable dans les années 1770-1780. La souplesse du format permet des adaptations et des productions

(12) Lennart HEDWALL, « Stenborgs teater och det svenska sångspelet », dans Leif JONSSON et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 351 ; Johan FLODMARK, *op. cit.*, p. 47-49 ; Marie-Christine SKUNCKE et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, *op. cit.*, p. 26-28.

(13) Lennart HEDWALL, *op. cit.*, p. 351, 354.

(14) Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772-1796. A Study of Translations and Adaptations*, Upsal, Acta Universitatis Upsaliensis, 1981, p. 55-59.

(15) Ce décompte a été fait par l'auteur à partir des listes de répertoire établies par Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, et Agne BEIJER, *op. cit.*

rapides, avec un orchestre au besoin réduit. La concurrence du mélodrame allemand et de nouveaux compositeurs italiens dans les années 1790 ne semble que modestement défier l'opéra-comique français, qui reste au répertoire pendant toute la période étudiée.

Voies et agents des circulations musicales et dramatiques

Par où arrivent donc toutes ces compositions ? Une première porte d'entrée pour les matières musicales étrangères est la cour et la voie officielle et diplomatique. Adolphe Frédéric, en arrivant du Holstein en 1743, se faisait accompagner par quatorze musiciens, dont onze joueurs à corde ou de bois, deux cors et un claveciniste¹⁶. Sa cour, dont le directeur des plaisirs était le brillant comte Carl Gustaf Tessin, ancien ambassadeur en France, rehausse le niveau des spectacles et de la musique, notamment par le recrutement de chanteurs et acteurs français et italiens à Copenhague en 1753-1754, à un moment où la Suède se rapproche momentanément du Danemark. La dimension artistique de la diplomatie suédoise à cette époque est loin d'être négligeable, et c'est dans ce contexte d'importations culturelles de prestige qu'il convient de placer ces recrutements. Les diplomates continuent à jouer un rôle important dans ce sens pendant plusieurs décennies¹⁷.

Le comte Gustav Philip Creutz, représentant diplomatique à Paris de 1766 à 1783 et ami des philosophes, forme un lien entre la scène lyrique parisienne et celle de Stockholm. Son rôle ne se limite pas à celui d'agent transmetteur. Il endosse aussi celui du patron et mécène car c'est en effet lui qui lance Grétry, arrivé d'Italie et encore inconnu du public parisien. Il est à l'origine de la coopération entre Marmontel et Grétry et de leur premier succès commun, *Le Huron*, opéra-comique basé sur *L'Ingénu* de Voltaire. Dédié à Creutz, *Le Huron* a sa première au Théâtre Italien le 20 août 1768. Dès lors, Creutz se met au travail pour le faire représenter à Stockholm. Il envoie le livret au prince Gustave, et il fait l'éloge de son protégé au baron Carl Fredrik Scheffer, conseiller du prince. *Le Huron* est donné à

(16) Lennart HEDWALL, « Hovmusik och konsert », *op. cit.*, p. 65-66.

(17) Olof JÄGERSKIÖLD, *Den svenska utrikespolitikens historia II:2 1721-1792*, Stockholm, Norstedts, 1957, p. 185-186 ; [Carl Fredrik SCHEFFER], *Lettres particulières à Carl Gustaf Tessin 1744-1752*, éd. Jan HEIDNER, Stockholm, Kungl. Samfundet för utgivande av handskrifter rörande Skandinaviens historia, 1982, p. 18-19 ; Gunnar CARLQUIST, *Carl Fredrik Scheffer och Sveriges politiska förbindelser med Danmark åren 1752-65*, Lund, Gleerups, 1929 ; Charlotta WOLFF, « Voyageurs et diplomates scandinaves, acteurs de circulations culturelles internationales 1680-1780 », dans Pierre-Yves BEAUREPAIRE et Pierrick POURCHASSE (dir.), *Les circulations internationales en Europe, années 1680-1780*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 373-384.

Stockholm le 26 juin 1769 par la troupe française, soit très rapidement en comparaison avec les œuvres ultérieures de Grétry, représentées en suédois à partir de 1776¹⁸.

À partir de 1778 Creutz dispose d'un attaché aussi passionné que lui par les spectacles, Erik Magnus Staël von Holstein. Lorsque Gustave III veut des danseurs, Staël se fait gloire d'avoir pu engager Jean-Rémy Marcadet¹⁹. Staël envoie aussi des catalogues d'opéras au roi. En 1781, Creutz et Staël font « l'acquisition » du librettiste Jacques Boutet de Monvel, qui devient alors directeur d'une nouvelle troupe française à Stockholm. Sur le répertoire de celle-ci, on trouve des opéras-comiques de Grétry et de Dezède, les œuvres de ce dernier avec des livrets par Monvel lui-même²⁰. Même si le rôle de Monvel dans la diffusion de l'opéra-comique français en Suède est moindre que celui de Carl Stenborg, sa troupe est probablement une des portes d'entrée par lesquelles les œuvres arrivent en Suède.

Plus tard, de 1784 à 1786, lorsque Staël a succédé à Creutz au poste d'ambassadeur, il loue un quart de loge à la Comédie Italienne, un luxe que son prédécesseur ne pouvait s'offrir mais que l'on est peut-être en droit d'attendre du gendre de Necker. D'après Jean-Nicolas Bouilly, auteur du livret de *La jeunesse de Pierre le Grand* de Grétry, qui contient un

(18) David CHARLTON, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 26-27 ; Thomas VERNET, « "Avec un très profond respect, je suis votre très humble et très obéissant serviteur", Grétry et ses dédicataires », dans Jean DURON (dir.), *Regards sur la musique: Grétry en société*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 62-72 ; André-Ernest-Modeste GRÉTRY, *Mémoires, ou essais sur la musique*, vol. I, Paris, an V, p. 159 ; Jean-François MARMONTEL, *Mémoires*, éd. Jean-Pierre GUICCIARDI et Gilles THIERRAT, Paris, Mercure de France, 1999, p. 302-304 ; Gunnar CASTRÉN, *Gustav Philip Creutz*, Stockholm et Borgå, Albert Bonnier et Holger Schildt, 1917, p. 367-369 ; Antoine LILTI, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 258 ; Charlotta WOLFF, « Grétry en Suède. Réception et adaptations », dans Bruno DEMOULIN, Jean DURON, Jean-Patrick DUCHESNE, Christophe PIRENNE et Françoise TILKIN (dir.), *Grétry, un musicien des Lumières. Art et fact, revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*, vol. 32 (2013).

(19) Lettre de Staël à Gustave III, Paris 24 octobre 1778, Bibliothèque universitaire d'Uppsala, Coll. Mss. Regi Gustavi III, vol. XXXIV, F 518 : « Monsieur Gal[l]odie[r], premier danseur de l'Opéra de Stockholm] m'a écrit il y a quelque tems que Votre Majeste desiroit un danseur dans le genre de Doberval sur cela j'ai engagé le Sr Marcadet, qui est un des premiers sauteurs de l'opera et qui double Doberval, je lui ai donné 200 Ducats pour le voyage, et je l'ai engagé pour trois ans a 7000 livres d'appointment par an, ce qu'on m'a mande etre conforme à l'intention de Vôtre Majeste, j'ai l'honneur de Lui envoyer l'engagement du Danseur, et je supplie Vôtre Majeste de ne pas dire à Monsieur d'Usson [l'ambassadeur de France] que c'est moi qui l'ai engage, on m'en voudroit infiniment si on venoit a le savoir dans ce pays ci ».

(20) Lettre de Staël à Gustave III, Paris 4 octobre 1780, Bibliothèque universitaire d'Uppsala, Coll. Mss. Regi Gustavi III, vol. XXXIV, F 518 ; lettre de Creutz à Gustave III, 21 juin 1781, dans Comte de CREUTZ, *La Suède et les Lumières. Lettres de France d'un Ambassadeur à son Roi (1771-1783)*, Marianne MOLANDER BEYER (éd.), Paris, Michel de Maule, 2006, p. 455 ; Gunnar CASTRÉN, *op. cit.*, p. 307 ; Arvid HULTIN, *Gustaf Filip Creutz. Hans levnad och vittra skrifter*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 1913, p. 284-285 ; Agne BEJER, *op.cit., passim*.

éloge à Necker dans le personnage de Lefort, l'ambassadrice reçoit aussi les compositeurs Grétry, Monsigny, Dalayrac, Dezède et Jean-Paul-Égide Martini²¹. Tous font partie des compositeurs les plus joués en Suède.

Staël n'a pas de relations aussi cordiales avec son roi que Creutz, mais il est franc-maçon et par là familier des cercles du duc Charles de Sudermanie, frère de Gustave III et chef de la régence de Gustave IV Adolphe en 1792-1796. Personnage évasif et opportuniste, souvent en désaccord avec son frère, le duc s'intéresse beaucoup aux spectacles en musique, particulièrement l'opéra-comique. Le catalogue de sa bibliothèque musicale de 1784-1789 en contient un grand nombre, surtout de la plume de Philidor, Duni et Grétry. Les concerts, l'opéra et les spectacles sont aussi grandement appréciés par le baron Reuterholm, le conseiller influent du duc pendant la régence²².

Le rôle exact de ce cercle et de son goût pour l'opéra-comique, qui se présente comme une alternative à l'opéra sérieux et héroïque de la monarchie gustavienne mais qui a aussi un potentiel subversif assez évident, reste à éclaircir. Y aurait-il un lien entre l'opéra-comique et une attitude émancipée à l'égard de la politique – y compris lyrique – du roi ? Rien ne permet encore de l'affirmer avec certitude, mais la question mérite réflexion.

Secondant l'institution monarchique dans l'acquisition d'œuvres à représenter devant la cour et aux spectacles royaux, les directeurs de ces derniers sont recrutés dans l'élite diplomatique et militaire. Le premier à tenir la charge de premier directeur des théâtres royaux de 1773 à 1776 est le baron Gustaf Johan Ehrensvärd. Il porte un intérêt réel au développement de l'art dramatique et lyrique, et c'est également lui qui fait représenter pour la première fois un opéra-comique français (la *Lucile* de Grétry) en traduction suédoise devant la cour, le 19 juin 1776. Comme il le note dans son journal,

« j'ai pensé que durant l'été les grands opéras ni ne valent la peine d'être donnés ni ne plaisent ; il faut des spectacles courts, qui n'ôtent pas trop de l'heureux temps estival. Tels sont les opéras-comiques ; l'essai a

(21) Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Archives de l'Opéra, TH OC 151 Registres de l'Opéra-Comique ; Jean-Nicolas BOUILLY, « Soirées chez M^{me} de Staël, ou les cercles de Paris, en 1789 et 1790 », dans *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t. XI, Paris, Ladvocat, 1833, p. 232, 242-243.

(22) Bibliothèque royale de Suède, U 253a Catalogue de la Musique de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles par alphabet ; Journal de Reuterholm, Archives nationales de Suède, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22.

réussi ; jamais aucune pièce a été si [bien] accueillie ; il semble que l'on préfère les aventures humaines à celles des dieux »²³.

Si ses successeurs ne prennent pas tous leur tâche à cœur, Ehrensvärd bénéficie de l'amitié des amateurs Patrick Alströmer, Carl Christoffer Gjörwell et Carl von Fersen, qui le secourent par des idées, des contacts et probablement des partitions. Il est également ami du jeune comte Clas Julius Ekeblad, intime du duc Charles. Comme celui-ci, Ehrensvärd souhaite promouvoir l'opéra-comique, mais devant la résistance royale, il quitte son poste en 1776, après avoir réussi à faire de l'Opéra une entreprise viable²⁴.

Il convient de s'arrêter quelques instants sur le rôle d'Alströmer. Cet industriel érudit et mélomane, possédant des connaissances musicales égales à celles des meilleurs musiciens professionnels, est un des personnages centraux dans la vie musicale de Stockholm et de Göteborg, où il réside à partir de 1777. Il est le moteur de la fondation de l'Académie Royale de Musique en 1771 et de l'obtention du privilège royal pour cette institution, dont il est le principal mécène. Ses réseaux dans le monde musical européen et sa connaissance des artistes ont sans doute été décisifs pour la survie de l'Opéra fondé en 1773. Alströmer fournit des idées pour le répertoire et ne se lasse pas de recruter des chanteurs. Il connaît non seulement « tous les virtuoses », mais aussi « leurs intérêts et besoins et les moyens de les gagner »²⁵. La renommée de ce patron et collectionneur s'étend au-delà de la Suède : six quatuors de Boccherini, gravés à Amsterdam vers 1771, lui sont dédiés²⁶.

Le rôle de l'amateur dans la circulation de partitions et d'artistes peut ainsi être crucial. Par ailleurs, il est caractéristique que l'amateur ne se distingue du professionnel que par la non-dépendance de l'exercice de la musique pour sa subsistance. Un autre collectionneur polyvalent ayant contribué à l'arrivée d'opéras, de spectacles et de matières musicales en Suède est le maître chanteur de l'Opéra Lars Samuel Lalin. Ce membre de la chapelle royale a obtenu en 1765 le droit de tenir un billard à Stockholm à

(23) Gustaf Johan EHRENSVÄRD, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*, éd. E. V. MONTAN, vol. I, 2^e édition, Stockholm, Norstedts, 1878, p. 40-41.

(24) Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, p. 413-414 ; Bengt HILDEBRAND et Pierre de la BLANCHETAI, « Gustaf Johan EHRENSVÄRD », *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. XII, Stockholm, 1949, p. 460.

(25) Gustaf Johan EHRENSVÄRD, *op. cit.*, p. 223-224.

(26) Erik NAUMANN et H. NYBLOM, « Patrick Alströmer », *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. I, Stockholm, 1918, p. 564 ; Luigi BOCCHERINI, *Six quatuor a deux violons, taille e basso obligés, dédiés a Monsieur Patrick Alströmer*, Amsterdam, J. J. Hummel, [v. 1771].

condition d'effectuer un voyage à l'étranger afin de collectionner des œuvres de grands maîtres compositeurs. Pendant ce séjour de deux ans et demi, il a acquis une grande documentation, probablement aussi des contacts précieux pour l'approvisionnement des spectacles royaux en partitions ; par ailleurs, quelques années plus tard, c'est précisément Lalin qui adapte et arrange la musique d'un grand nombre d'opéras et d'opéras-comiques aux paroles suédoises lors de leur traduction pour l'Opéra de Stockholm²⁷.

Les traducteurs sont des agents importants dans la transmission des œuvres théâtrales et musicales et des idées et concepts dont elles sont porteuses. Si les traducteurs de l'Opéra travaillent sur commande royale et font souvent partie de l'aristocratie littéraire en tant que membres de l'Académie suédoise, ce n'est pas le cas de l'équipe de Carl Stenborg. Filleul du sénateur comte Adam Horn et ayant étudié aux frais de ce dernier, Stenborg fait partie de l'élite artistique de la capitale et des amis du publiciste Gjörwell, qui dispose de son côté d'un immense réseau de correspondance et de relations connecté à celui d'Alströmer. En tant que premier acteur et chanteur de l'Opéra, Stenborg a également à sa disposition immédiate les ressources humaines et documentaires de cette institution. Dans les années 1780, son théâtre privé devient une véritable usine à traductions, où les adaptations d'opéras-comiques français sont produites en étroite collaboration entre Stenborg et ses traducteurs Carl Envallsson et Didric Gabriel Björn. Stenborg fait aussi de la traduction, mais surtout il compose et arrange de la musique²⁸.

L'activité d'une seule personne peut avoir une incidence considérable sur la circulation et la réception des œuvres dans une aire linguistique relativement petite, où les volumes des pièces traduites sont, après tout, limités. Dans son étude sur les traductions de pièces de théâtre en Suède, Marie-Christine Skuncke a montré comment à partir de 1796 les traductions du français reculent devant celles de l'allemand et que ceci s'explique probablement par le remplacement de Björn par Mårten Altén, qui préfère traduire de l'allemand ; de plus, le goût du public de Stenborg serait alors en train d'évoluer. Après la mort de Gustave III et la faillite du théâtre de Stenborg en 1799, les opéras-comiques français se retrouvent dans le répertoire de l'Opéra, dans un cadre plus clairement associé à la famille

(27) Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, p. 423 et *passim* ; Lennart HEDWALL, « Hovmusik och konsert », *op. cit.*, p. 65.

(28) Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, p. 430 et *passim* ; Lennart HEDWALL, « Carl Stenborg », *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. XXXIII, Stockholm, 2007-2011, p. 285 ; lettres de Stenborg à Gjörwell, Bibliothèque royale de Suède, Ep. G. 7:3 Brev till Gjörwell 1763-75.

royale, parfois avec de nouvelles traductions plus académiques sanctionnées par le pouvoir²⁹.

À ces exemples de personnes ayant joué un rôle clé dans la diffusion d'un certain type de musique scénique en Suède, il faudrait ajouter le grand nombre de musiciens, acteurs et artistes qui circulent entre ce pays et le continent. Le milieu artistique très cosmopolite de Stockholm compte une forte proportion d'immigrés de première et seconde génération. Les Allemands, tels le claveciniste Heinrich Philip Johnsen, arrivé du Holstein avec Adolphe Frédéric en 1743, le compositeur Johann Gottlieb Naumann ou le maître de chant Johann Christian Haeffner, sont nombreux. Appelés en Suède pour y transmettre leurs savoirs, certains jouent un rôle très actif, comme le maître de chapelle Joseph Martin Kraus, originaire de Franconie, lequel voyage de 1782 à 1787 aux frais de Gustave III en France, en Allemagne, en Angleterre et en Italie pour y étudier les spectacles. On peut souligner le rôle d'Uttini, qui sert de lien entre l'Italie, la France et la Suède et fournit un exemple de transfert culturel en adaptant la musique française au goût italianisant du moment. D'autres qui mériteraient des études plus approfondies de ce point de vue sont le maître de danse Louis Gallodier, le librettiste Monvel, ou encore le violoniste, compositeur et chanteur suisse Édouard Du Puy, exilé par Gustave IV Adolphe pour avoir entonné des chansons révolutionnaires lors d'une fête en l'honneur de Bonaparte chez les comédiens français en octobre 1799³⁰.

Transferts en révolution

Il est clair que la circulation des œuvres scéniques et des matières musicales et dramatiques les affecte. Le processus d'appropriation devient plus complexe encore à l'époque de la Révolution française, avec d'un côté une censure renforcée et de l'autre un public manifestement conscient de son pouvoir d'opinion.

Dans les années 1770, la Cour garde encore un rôle déterminant pour le choix des genres et des styles. L'Opéra est comme un instrument d'éducation civique aux mains d'un roi réformateur. Certains des premiers opéras-comiques montés à l'Opéra de Gustave III ont des aspects fortement moralisants et plaident contre les iniquités sociales, voire en faveur de l'égalité. C'est le cas, en particulier, des premiers opéras de Grétry sur

(29) Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama*, *op. cit.*, p. 20, 33, 64 ; Charlotta WOLFF, « Grétry en Suède. Réception et adaptations », *op. cit.*, p. 139.

(30) Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, p. 452-453, 562.

des livrets de Marmontel. *Lucile*, représenté au Jeu de Paume en 1776, notamment le soir de la fondation de la nouvelle cour d'appel de Vasa, puis chez Stenborg de 1786 à 1795, rejette la naissance comme mesure de la vertu de l'individu. *Silvain*, donné par les comédiens français en 1770 puis en suédois chez Stenborg de 1791 à 1795, défend les droits des paysans à se servir des biens communaux et se termine aussi par le constat que la vertu peut tenir lieu de naissance³¹.

Si en Suède les paysans sont libres et les droits communaux plus forts qu'en France, la pièce n'est pas pour autant anodine. En 1770, l'année de la première représentation de *Silvain* en Suède, la presse, libre depuis 1766, est submergée par des pamphlets attaquant les prérogatives de la noblesse, et lorsque Gustave III impose son autorité à la Diète deux ans plus tard, il se présente comme sauveur de l'harmonie sociale face aux ordres privilégiés³². Il est improbable que le public, habitué au jeu d'association, n'ait pas fait le lien entre spectacles et débats politiques contemporains. L'année de la reprise de *Silvain* par Stenborg, la mésentente est toujours forte entre l'opposition nobiliaire et le roi.

Au début du règne de Gustave III, les spectacles prohibés sont rares. Une véritable censure préalable des spectacles n'est instaurée qu'en mai 1785, en même temps que *Le mariage de Figaro* est donné en français à Drottningholm et traduit en suédois pour le théâtre de Stenborg, qui, toutefois, ne le représente que deux ans plus tard. Si, comme Marie-Christine Skuncke l'a bien montré, il est possible mais pas certain que la traduction ait été censurée, il est probable qu'il y ait un lien entre la faveur croissante du public pour le théâtre de Stenborg et l'audace qu'a celui-ci de donner des pièces « insolentes » d'un côté et l'instauration de la censure de l'autre. À cela s'ajoutent les tensions politiques de la Diète de 1786. Cette année-là, Gustave III fait donner une tragédie lyrique de sa propre plume, *Gustaf Wasa*, avec musique de Naumann, célébrant le monarque libérant son peuple de la tyrannie danoise³³.

(31) David CHARLTON, *op. cit.*, p. 56-57 ; [Jean-François MARMONTEL, André GRÉTRY et Anna Maria MALMSTEDT], *Lucile, opera-comique i en act, öfversatt från fransyskan*, Stockholm, Joh. Arv. Carlbohm, 1776, p. 34-35 ; Jean-François MARMONTEL et André GRÉTRY, *Silvain. Comédie en un acte, mêlée d'ariettes*, Bruxelles, Van den Berghen, 1779, p. 39 ; Henrika TANDEFELT, *Konsten att härska. Gustaf III inför sina undersåtar*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2008, p. 185-186. Selon Grimm, cité par Charlton, *Silvain* est mal reçu par l'aristocratie de Versailles qui y voit un complot des philosophes.

(32) Voir les articles contenus dans Marie-Christine SKUNCKE et Henrika TANDEFELT (dir.), *Riksdag, kaffehus och predikstol. Frihetstidens politiska kultur 1766-1772*, Stockholm et Helsingfors, Atlantis et Svenska litteratursällskapet i Finland, 2003.

(33) Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama*, *op. cit.*, p. 100-103, 124-127 ; Marie-Christine SKUNCKE et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, *op. cit.*, p. 100-112.

Au printemps 1789, un mois avant l'ouverture des états généraux de France, Gustave III promulgue un Acte d'union et de sécurité qui garantit l'égalité d'accès aux emplois publics mais donne au roi un pouvoir politique pratiquement absolu. L'emprise du pouvoir royal sur la sphère publique est accentuée de 1788 à 1790 par l'effort de propagande lié à la guerre contre la Russie. Cela se voit aussi sur la scène, avec le divertissement *Den glade medborgaren* (« Le gai citoyen ») donné après *L'amant jaloux* de Grétry au théâtre de Stenborg en septembre 1790 à l'occasion du retour du roi et de la conclusion de la paix³⁴.

Stenborg fait preuve d'un royalisme sans faille. Le 21 décembre 1791, six mois jour pour jour après la fuite à Varennes, il choisit de donner *Richard Cœur de Lion*, où le roi d'Angleterre est délivré de prison grâce à la fidélité de son trouvère Blondel de Nesle. Depuis le banquet des gardes du 1^{er} octobre 1789, cet opéra de Grétry et son air « Ô Richard, ô mon roi » sont devenus des signes de ralliement des sympathisants de la monarchie française. Les élites de Stockholm n'ignorent ni la volonté de Gustave III de sauver la famille royale française ni le rôle du comte Axel von Fersen dans ces projets et notamment dans la fuite manquée de juin 1791. Dans ce contexte particulier, il devient significatif que Stenborg en traduisant le livret de Sedaine remplace la phrase « les accents de l'amitié » de Blondel, rôle chanté par Stenborg lui-même, par « mon amour pour le roi »³⁵.

Gustave III s'étant présenté comme un roi protecteur des arts dramatiques, son assassinat en mars 1792 a inévitablement des répercussions sur l'organisation des spectacles. Le nouveau roi n'ayant que treize ans, la régence est assurée par son oncle, le duc Charles, chef de file d'une partie de l'opposition aristocratique et dont le cercle d'amis est dominé par le baron Reuterholm, franc-maçon et mystique, qui devient une espèce d'émence grise du régent. Devant l'animosité de Reuterholm, le directeur des spectacles royaux le baron Gustaf Mauritz Armfelt démissionne le 1^{er} avril 1792 et est remplacé par Claës Rålamb, un fidèle du régent. La passivité de ce dernier accroît le rôle des seconds directeurs, l'académicien Abraham

(34) [Carl ENVALLSSON], *Den glade medborgaren, divertissement i anledning af konungens lyckliga återkomst ifrån kriget, samt friden med Ryssland. Gifvit som efterspel til: De falska apparancerne, eller Den svartsjuka älskaren, på svenske comiske theatern d.: 4 sept. 1790*, Stockholm, Anders Jac. Nordström, 1790 ; Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, p. 229.

(35) « Orphée animé par l'amour, s'est ouvert les enfers: les guichets de ces tours s'ouvriront peut-être aux accents de l'amitié », [Michel-Jean SEDAINE], *Richard, Cœur de Lion, comédie en trois actes, en prose, et en vers mis en musique*, Paris, Brunet, 1786, p. 7 ; « Och hvad bör jag icke våga? Det är ju kärleken för min Monark, som uplifvar mig », [Michel-Jean SEDAINE et Carl STENBORG], *Konung Rikhard Lejonhjärta, eller Kärleken och troheten. Skådespel i tre acter*, Stockholm, 1791 ; p. 7. Axel von Fersen était le neveu de l'ancien directeur des spectacles Carl von Fersen.

Niclas Clewberg-Edelcrantz et le capitaine Carl Gustaf Nordforss, qui se distingue comme poète et traducteur de pièces de théâtre et livrets d'opéras. À la suite de ces changements, les opéras-comiques réapparaissent sur la scène de l'Opéra, rendant la vie difficile à Carl Stenborg³⁶.

À partir de là, on voit arriver un nouveau type de spectacles aux sujets plus connotés, comme si les apparences libérales, voire révolutionnaires, du début de la régence avait encouragé les traducteurs et metteurs en scène à un ton plus dégagé. En effet, cherchant à se démarquer du régime précédent, la régence instaure la liberté de la presse en juillet 1792, pour l'annuler six mois plus tard. La censure des spectacles demeure, comme Skuncke l'a démontré, assez laxiste, les censeurs se contentant, en 1793, de dénoncer, par exemple « quelque petite odeur de sans-culottisme » dans *Féodor et Lisinka* de Desforges tout en louant « le bon peuple ». La même année, Stenborg donne *Raoul, Sire de Créqui*, avec toute sa panoplie de violences féodales, dans une légère adaptation intitulée *Folke Birgersson till Ringstad*, où l'action a été transportée dans un Moyen-Âge suédois imaginaire. Ici, le traducteur-adaptateur Olof Kexél ne craint pas de traduire littéralement des expressions comme « le joug de mes tyrans » du livret de Monvel³⁷.

En Suède, où le discours politique se construisait depuis le début du siècle autour du concept de liberté ou de la dénonciation de son absence, un tel langage est moins révolutionnaire qu'en français. On peut cependant supposer que la lecture d'une œuvre comme *Les trois fermiers* de Monvel et Dezède, traduit sous le titre *De ädelmodige bönderne, eller Dygden tillhör alla stånd* (« Les nobles fermiers, ou la Vertu appartient à tous les états »), pour citer un autre exemple, n'est pas la même en 1794 qu'en 1777. Le public contemporain, au courant de ce qui se passe en France, ne se prive pas de commenter ce qu'il voit sur la scène. D'après le journal de la duchesse de Sudermanie pour 1793, de jeunes marchands et commis de boutique applaudissent alors à toute allusion à la liberté aux spectacles ; dans ce cas, il s'agit probablement du théâtre de Stenborg, à la fois accessible à la petite bourgeoisie et apprécié par l'aristocratie qui au début des années 1790 boudait le théâtre du roi³⁸.

(36) Fredrik August DAHLGREN, *op. cit.*, p. 413-414, 417-418 ; Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama*, *op. cit.*, p. 63.

(37) Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama*, *op. cit.*, p. 109 ; [Jacques BOUTET DE MONVEL, Nicolas D'ALAYRAC ET Olof KEXÉL], *Folke Birgersson til Ringstad, Opera Comique i Tre Acter*, Stockholm, Anders Jacobsson Nordström, 1793, p. 34.

(38) Johan FLODMARK, *op. cit.*, p. 166, 402 ; Marie-Christine SKUNCKE et Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, *op. cit.*, p. 32 ; My HELLSING, « Hertiginnan, hovet och staden i det gustavianska Stockholm »,

Que voyait donc ce public, dont nous ne connaissons pas la composition exacte ? Le répertoire des années 1790 et 1800 révèle quelques transitions notables. D'abord, on continue à donner les pièces à succès des années 1770 et 1780, notamment les opéras-comiques de Grétry en traduction et des pièces dans le même genre par des auteurs et compositeurs suédois. Deuxièmement, à partir de 1792 et la première de *Nina* en suédois, on observe la montée de Dalayrac, dont six opéras-comiques sont créés à Stockholm en 1793-1794 contre un seul (*La fausse magie*) de Grétry, très aimé sous Gustave III. Par leur thématique, les premiers opéras-comiques de Dalayrac représentés en Suède ne diffèrent guère de ceux de Grétry. Musicalement, Dalayrac représente une nouvelle génération de compositeurs s'intéressant aussi à de nouveaux thèmes musico-dramatiques proches du roman noir : le Moyen Âge et la féodalité (*Sargines* ; *Raoul, sire de Créqui*), la folie (*Nina*), la prison, la guerre ou la rébellion (*Léhéman, ou la tour de Neustadt*), la perversion (*Camille, ou le souterrain*), ou encore la satire de ce même genre mélodramatique (*Léon, ou le château de Montenero*). Cette même tendance esthétique, enfin, est également présente dans les drames parlés et les mélodrames allemands, ces derniers arrivant en nombre sur la scène de Stenborg à partir du milieu des années 1790³⁹.

Une estimation des effets de la Révolution française et de la politique extérieure sur la scène suédoise, cependant, doit aussi prendre en compte ce que l'on n'y voit pas. Parmi les œuvres de Grétry et de Dalayrac (tableaux 2 et 3), dont les compositions sont tellement suivies en Suède que le choix de ne pas en représenter devient significatif, on ne joue de Grétry, naguère si apprécié, ni *Guillaume Tell*, ni *Cécile et Ermancé*, ni *Callias*, ni *Denys le Tyran*. *La jeunesse de Pierre le Grand*, célébrant les réformes de Louis XVI, est impensable pour d'autres raisons, les relations de la Suède avec la Russie restant médiocres après la guerre de 1788-1790. De même, *Asgill, La prise de Toulon*, ou *L'enfance de Jean-Jacques Rousseau* de Dalayrac ne sont pas plus représentés que ses spectacles ouvertement républicains. Ces œuvres ne semblent même pas avoir été présentées aux

Sjuttonhundratals: Nordic Yearbook for Eighteenth-Century Studies, 2013, p. 11, 123 n. 50 ; Marie-Christine SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 489. Le prix des entrées les moins chères chez Stenborg correspondait au salaire journalier d'un travailleur non qualifié.

(39) Sur l'influence du roman noir sur la musique, voir Patrick TAÏEB, *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de musicologie, 2007, p. 119 et *passim* ; sur l'arrivée de la littérature allemande, Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama*, *op. cit.*, p. 33, 63.

censeurs ; nous pouvons en déduire, à la suite de Skuncke, que la part de l'autocensure dans le choix des pièces à traduire a été assez considérable⁴⁰.

Gustave IV Adolphe, devenu majeur en 1796, est plus contre-révolutionnaire encore que son père et se méfie de tout ce qui vient de la France révolutionnaire. La réaction se voit sur la scène, par exemple dans l'exil de Du Puy en 1798. En janvier 1803, suite à la représentation d'*Anacréon chez Polycrate*, le roi prie le corps diplomatique d'excuser le manque de goût du directeur des spectacles, le baron Hamilton. La pièce ne convenait sans doute pas pour fêter les relevailles de la reine ; qui plus est, depuis *Richard*, Grétry a eu le temps de donner dans le genre républicain. En 1805, après la représentation par une nouvelle troupe française de *Ma tante Aurore* de Boieldieu, où une princesse est dévêtue et attachée à un arbre par des brigands, le roi, choqué, renvoie les comédiens. Son dégoût pour l'Opéra le conduit même à donner, le 16 mars 1807, l'ordre de sa destruction, un ordre qui reste lettre morte. Après les désastres militaires de 1808-1809 et la déposition de Gustave IV Adolphe, son oncle monte sur le trône sous le nom de Charles XIII. Toujours favorable aux spectacles, il ordonne la réouverture de l'Opéra. Celui-ci manque cependant cruellement de moyens, car le pays souffre des suites de la guerre, la paix de septembre 1809 lui ayant fait perdre, avec la Finlande, un tiers de son territoire. Le théâtre lyrique ne se relève réellement qu'après l'avènement de Charles XIV Jean (Bernadotte), régent *de facto* en 1812 et roi en 1818⁴¹.

Dans l'Europe de la fin du XVIII^e siècle, les matières musicales circulent par les réseaux organisés des imprimeurs et libraires, mais aussi par les voyageurs, les artistes itinérants, la correspondance, et même par la presse, les gazettes rapportant les nouveautés littéraires, dramatiques et musicales des grandes capitales comme Paris ou Londres. Dans le cas des productions musicales prestigieuses comme les opéras, il convient de prêter une attention particulière au rôle des diplomates en tant qu'agents transmetteurs, puisque ceux-ci peuvent agir avec les moyens et les ordres

(40) Sur les attitudes de Grétry et Dalayrac pendant la Révolution, voir Françoise KARRO, « Le musicien et le librettiste dans la nation : propriété et défense du créateur par Nicolas Dalayrac et Michel Sedaine », ainsi que Manuel COUVREUR, « Le diable et le bon Dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et de Grétry » et Philippe VENDRIX, « Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire. L'exemple d'André Modeste Grétry », tous dans Roland MORTIER et Hervé HASQUIN (dir.), *Études sur le XVIII^e siècle. Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1990, p. 9-62, 98-135 ; M. Elizabeth C. BARTLET, « Grétry and the Revolution », dans Philippe VENDRIX (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 47-110 ; sur la censure, Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama*, op. cit., p. 124.

(41) Fredrik August DAHLGREN, op. cit., p. 83-84, 87-97.

directs des cours qu'ils représentent, non seulement en recommandant des pièces et des compositeurs, mais aussi en recrutant des musiciens et artistes, ce qui ouvre des chemins particulièrement intéressants pour la diffusion des matières musicales.

Dans le cas de la Suède, les relations privilégiées avec la France au milieu du siècle ont rendu le terrain fertile aux importations musico-dramatiques. Le goût des élites pour la culture française rend facile l'appropriation de la musique d'un Grétry ou Dalayrac. En observant la musique des spectacles, la présence massive de l'opéra-comique est frappante. À ses débuts, l'opéra-comique se confond avec les comédies, les vaudevilles et les *bouffes* italiennes. Pour la montée spectaculaire qui s'ensuit, il y a trois raisons assez évidentes : les relations fortuites, mais étroites et importantes, entre les représentants diplomatiques suédois et le monde des librettistes et des compositeurs de Paris, particulièrement entre Creutz, Marmontel et Grétry ; deuxièmement, l'intérêt d'une partie de la cour et de l'élite aristocratique, notamment le cercle du duc et de la duchesse de Sudermanie, pour ce genre de spectacle, ce qui lui assure un public privilégié aussi en dehors des théâtres royaux qui se consacrent de 1780 à 1792 aux genres « nobles » ; et, enfin, l'évolution du goût en Europe, favorisant l'opéra-comique et le mélodrame à partir de 1790.

Les comédiens français, toutefois, semblent jouer un rôle limité, servant d'importateurs et d'initiateurs de genres mais plus rarement de diffuseurs de nouveautés en Suède. Dans le choix des œuvres du répertoire, le facteur humain est décisif. Il est difficile de pointer du doigt par où arrivent les partitions d'œuvres particulières, mais les contacts personnels jouent probablement un très grand rôle. À côté des voies officielles directes, l'importation de spectacles en musique se fait avant tout par la traduction des pièces. Une lecture comparative et intertextuelle des œuvres et de leur processus d'appropriation au cas par cas permettrait d'une part de mettre en évidence ce facteur de manière plus claire encore, d'autre part d'approfondir l'étude de la dimension politique des œuvres. Il y a en effet dans le répertoire des coïncidences qui sont trop remarquables pour être de purs fruits du hasard. Les choix lexicaux des traducteurs, les coupures ou le maintien de certains concepts dans les adaptations suggèrent, de leur côté, une conscience politique « à l'envers », prévenant la censure mais restant en rythme avec les événements du monde. Surtout, la place de l'opéra-comique français sur la scène suédoise demeure si grande après la Révolution qu'il convient d'en conclure à une appropriation forte mais sélective d'un genre qui n'est alors plus seulement français, mais européen.

ANNEXES

Tableau 1. Nombre de premières par compositeur à Stockholm et Drottningholm, 1760-1809

Compositeur	1760-69	1770-79	1780-89	1790-99	1800-09	Total
Grétry	1	5	4	10	5	25
Dalayrac	0	0	0	10	10	20
Duni	8	1	4	1	0	14
Monsigny	6	1	3	2	0	12
Stenborg	0	5	3	0	0	8
Dezède	0	0	6	2	0	8
Uttini	1	7	0	0	0	8
Philidor	2	1	2	2	0	7
Zander	0	0	4	3	0	7
Gluck	0	2	4	0	0	6
Piccinni	0	0	4	1	0	5
Méhul	0	0	0	0	5	5
Kraus	0	0	2	2	0	4
Bruni	0	0	0	1	3	4
Cimarosa	0	0	0	3	1	4
Naumann	0	1	2	0	0	3
Della Maria	0	0	0	1	2	3
Autres, France	6	2	2	11	12	33
Plusieurs compositeurs	0	1	11	5	8	25
Compositeur inconnu	0	3	3	4	8	18
Autres, Italie	1	0	4	4	3	12
Autres, Suède	0	2	2	3	3	10
Autres, espace germanique	0	0	1	0	1	2
Autres, Danemark	0	1	0	0	0	1
Total	25	32	61	65	61	244

Tableau 2. Œuvres de Grétry représentées en Suède 1760-1820

Titre français	Librettiste	Création	Représenté en Suède	Traducteur	Nombre de fois	Total
<i>Le Huron</i>	Marmontel	1768	en français 1769	-	1	1
<i>Silvain</i>	Marmontel	1770	en français 1770	-	2	
<i>Silvain</i>	Marmontel	1770	1791-1795	Lenngren (née Malmstedt)	17	19
<i>Lucile</i>	Marmontel	1769	1776, 1786- 1795	Malmstedt	17	17
<i>Céphale et Procris</i>	Marmontel	1773	1778	Adlerbeth	3	3
<i>Les deux avares</i>	Falbaire	1770	1778-1779 1785-1796, 1804-1816	Manderström	60	60
<i>Zémire et Azor</i>	Marmontel	1771	1778-1780, 1787-1799, 1815-1817	Malmstedt	74	74
<i>Le tableau parlant</i>	Anseaume	1769	1782-1783, 1785-1798	Envallsson	62	
<i>Le tableau parlant</i>	Anseaume	1769	1799-1822, 1802-1828	Leopold	47	109
<i>L'ami de la maison</i>	Marmontel	1771	en français 1784	-	1	1
<i>Le magnifique</i>	Sedaine	1773	en français 1785	-	1	1
<i>Andromaque</i>	Pitra	1780	1785-1799	Kellgren, Ristell, Clewberg	9	9
<i>L'amant jaloux</i>	d'Hèlle	1778	1790-1798	Envallsson	31	31
<i>Richard Cœur de Lion</i>	Sedaine	1784	en français 1791	-	1	
<i>Richard Cœur de Lion</i>	Sedaine	1784	1791-1799	Envallsson	76

Tableau 2. (suite)

<i>Richard Cœur de Lion</i>	Sedaine	1784	1797-1833	Lindegren	49	126
<i>Le jugement de Midas</i>	d'Hèle	1778	en français 1792	-	1	1
<i>La fausse magie</i>	Marmontel	1775	1792-1797	Envallsson	38	38
<i>Le rival confident</i>	Forgeot	1788	1794, 1798	Envallsson	3	3
<i>La caravane du Caire</i>	Morel de Chedeville	1783	1796-1823	Lannerstjerna	47	47
<i>La rosière de Salency</i>	Masson de Pezay	1774	1798	Lindegren	2	2
<i>Le comte d'Albert et Suite du comte d'Albert</i>	Sedaine	1786	1799	Lindegren	4	4
<i>Panurge dans l'île des lanternes</i>	Morel de Chedeville	1785	1799-1800	Valerius	5	5
<i>Les événements imprévus</i>	d'Hèle	1779	1800	Stenborg	3	3
<i>Anacréon chez Polycrate</i>	Guy	1797	1803	Valerius	1	1
<i>Lisbeth</i>	Favières	1797	1803-1811	Spetz	14	14

Tableau 3. Œuvres de Dalayrac représentées en Suède 1790-1820

Titre français	Librettiste	Création	Représenté en Suède	Traducteur	Nombre de fois	Total
<i>Les deux petits Savoyards</i>	Marsollier	1789	en français 1792	-	1	
<i>Les deux petits Savoyards</i>	Marsollier	1789	1794-1833	Envallsson	63	64
<i>Nina, ou la folle par amour</i>	Marsollier	1785	1792-1820	Stenborg	56	56
<i>Azémi, ou les Sauvages</i>	Poisson de La Chabeaussière	1787 (1786)	1793-1799	Envallsson	46	
<i>Azémi, ou les Sauvages</i>	Poisson de La Chabeaussière	1787 (1786)	1793-1833	Rosenheim	51	97
<i>Raoul, sire de Créqui</i>	Monvel	1798	1793-1822	Kexél	70	70
<i>La soirée orageuse</i>	Radet	1790	1793-1830	Envallsson	45	45
<i>Les Deux tuteurs</i>	Fallet	1784	1793, 1796-1809	Envallsson	12	12
<i>Sargines, ou l'élève de l'amour</i>	Monvel	1788	1795-1796	Envallsson	10	10
<i>Renaud d'Ast</i>	Radet et Barré	1787	1796-1809	Envallsson	10	10
<i>Camille, ou le souterrain</i>	Marsollier	1791	1797-1799	Envallsson	17	
<i>Camille, ou le souterrain</i>	Marsollier	1791	1800-1809	Lindegren	10	27
<i>Philippe et Georgette</i>	Monvel	1791	1800-1821	Valerius	34	34
<i>Gulnare, ou l'esclave persane</i>	Marsollier	1797	1801-1827	Valerius	32	32
<i>Adolphe et Clara, ou les deux prisonniers</i>	Marsollier	1799	1801-1838	Nordforss	74	74
<i>La maison isolée, ou le vieillard des Vosges</i>	Marsollier	1797	1802-1860	Moor/ Nordforss	91	91
<i>Léhéman, ou la tour de Neustadt</i>	Marsollier	1801	1805-1832	Nordforss	28	28
<i>Léon, ou le château de Montenero</i>	Hoffman	1798	1805-1854	Valerius	116	116
<i>Une heure de mariage</i>	Etienne	1804	1808-1830	Nordforss	20	20
<i>Maison à vendre</i>	Duval	1800	1808-1837	Nordforss	31	31
<i>Koulouf, ou les Chinois</i>	Pixérécourt	1806	1809-1820	Nordforss	26	26
<i>Ambroise, ou voilà ma journée</i>	Monvel	1793	1812-1817	Nordforss	13	13
<i>Picaros et Diégo</i>	Dupaty	1803	1813-1814	Brooman	4	4
<i>Deux mots, ou une nuit dans la forêt</i>	Marsollier	1806	1816-1857	Nordforss	58	58

Charlotta WOLFF
Université d'Helsinki
Department of philosophy, history, culture and art studies
P.O. Box 59
00014 University of Helsinki
Finlande
charlotta.wolff@helsinki.fi