De “La Nourrice républicaine” à “La Caverne”: l’opéra sous la Révolution française

Béatrice Didier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3281>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3281

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 57-62

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Béatrice Didier, « De “La Nourrice républicaine” à “La Caverne”: l’opéra sous la Révolution française », *Studi Francesi* [En ligne], 169 (LVII | I) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3281>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

De “*La Nourrice républicaine*” à “*La Caverne*”: l’opéra sous la Révolution française

Résumé

Sous la Révolution, la gravité et la violence des événements non seulement n’entravent pas la production d’œuvres lyriques, mais au contraire semblent la stimuler. Œuvres de propagande: *La Nourrice républicaine*, ou *Encore un curé*, et, du moins dans les premiers temps des créations d’inspiration royaliste: *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique*. Les héros antiques deviennent des symboles de l’héroïsme républicain (*Miltiade à Marathon*, *Toute la Grèce ou ce que peut la liberté*).

Médiocre cette production? Il y a de grandes œuvres, ainsi la *Lodoiska* (1791), la *Médée* (1797) de Cherubini, *La Caverne* de Lesueur (1793). Ces œuvres marquent un tournant essentiel dans l’histoire de l’opéra, vers le drame romantique, avec un enrichissement de l’orchestre, un développement des chœurs. Au total, dans le domaine de l’Opéra, la Révolution française a été plus créatrice que destructrice. Berlioz, Meyerbeer, Verdi lui seront redevables.

Sous la Révolution, l’activité théâtrale a été multipliée à la fois par l’abolition des privilèges et par le désir de faire servir la scène à la propagande. D’où une extraordinaire quantité d’œuvres qui témoignent de cette productivité et prêtent parfois à sourire par la naïveté des intrigues et de la phraséologie, mais risquent d’occulter de grandes créations qui gagneraient à être mieux connues. On est étonné de voir à quel point la gravité et la violence des événements non seulement n’entravent pas la production mais semblent, au contraire, la stimuler.

Dans son étude qui demeure fondamentale, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Jean Mongrédien donne une idée de la multiplication des salles pendant les dix dernières années du XVIII^e siècle. L’Académie Royale de Musique quitte la porte Saint-Martin pour s’installer rue de la Loi (rue de Richelieu), c’est à dire square Louvois, et s’appelle Théâtre des Arts, puis Théâtre de la République et des Arts. Deux salles d’opéra comique sont rivales: la salle Favart, plus «patriote», la salle Feydeau, anciennement Théâtre de Monsieur, suspectée de cacher des «aristocrates», et qui accueillit les Italiens, mais seulement jusqu’en 1792, date à laquelle ils quittent Paris pour ne plus y revenir qu’en 1801. À côté de ces trois lieux célèbres, les salles de théâtre peuvent aussi jouer des œuvres musicales, et on assiste à une «prolifération», depuis qu’un décret du 13 janvier 1791 reconnaît «à tout citoyen le droit d’élever un théâtre et d’y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant préalablement une déclaration à la municipalité des lieux»¹.

Qui connaît encore *La Nourrice républicaine ou les Plaisirs de l’adoption*? Cette comédie en I acte, mêlée de vaudevilles par le citoyen Piis, a été représentée sur le théâtre du Vaudeville le 5 germinal an II de la République, prix de la brochure: «trente sols, avec la musique»; on la trouve chez le libraire, au théâtre du Vaudeville

(1) Cité par J. MONGRÉDIEN, *La Musique en France des Lumières au Romantisme. 1789-1830*, Paris, Flammarion, «Harmoniques», 1986, p. 62.

et à l'imprimerie des droits de l'Homme, et maintenant à la Bibliothèque de l'Opéra². La mère Deschamps berce deux marmots avec l'air de la Carmagnole: son propre enfant et un enfant d'un aristocrate dont la mère est morte en couches et dont le père est aux armées. L'aîné qui revient du front annonce que ce père a trahi. Alors le nourrisson est adopté par la nourrice républicaine et son mari, en présence du maire, avec code civil, registre, et une prière à l'Être suprême qui tient lieu de baptême. Une allusion traditionnelle dans la comédie aux incertitudes de la paternité amène l'éloge de l'adoption: «Est bien père qui nourrit»³ ou encore:

Mais de l'enfant qu'il expose
Citoyens, sans contredit
Est père qui l'applaudit (scène XIII, p. 36).

Le père éduquera ce ci-devant nourrisson dans la saine doctrine qu'il a déjà inculquée à ses aînés, le catéchisme républicain:

LE PÈRE DESCHAMPS: Qu'est-ce que garantit un gouvernement sage?
BENJAMIN: Propriété!
LE PÈRE DESCHAMPS: Qui de la République assure l'avantage?
BENJAMIN: Parfaite égalité! (scène III, p. 9)

On n'évoque pas alors les délicats rapports de la propriété et de l'égalité! Babeuf s'en chargera.

Plus agressif et plus audacieux: *Encore un curé* de Radet et Desfontaines⁴. La pièce est désignée comme «fait historique et patriotique». J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'intérêt de ce genre nouveau, «le fait historique», qui a pour mission d'informer le citoyen, comme les nouvelles à la télévision de nos jours⁵. Ici le soldat Bitri va apporter des nouvelles toutes fraîches des victoires des armées révolutionnaires. Pièce en «un acte et vaudeville», jouée «le 30 brumaire, l'an deuxième de la république une et indivisible, 20 novembre 1792»; prix de la brochure: 20 sols. Les personnages: Le Curé; Julie, femme du Curé; Bitri, soldat-volontaire; Gothon, servante du Curé, Bertrand, des paysans et des paysannes⁶. À la première scène on voit Julie, dans un décor modeste se livrant à un monologue qui permet l'exposition: «Qui m'aurait dit, quand j'étais sœur grise, que je deviendrai un jour la femme d'un curé!». Elle s'en félicite: «notre célibat était contraire aux lois de la nature» (scène I, p. 1).

Le Curé enseigne aux enfants la Constitution, et «les traits glorieux de la Révolution»:

Je vois en eux une race nouvelle
d'hommes libres, de citoyens (scène III, p. 7).

Ce «curé de la nouvelle Eglise» est cependant gêné d'être entretenu aux frais de la nation:

Un prêtre est toujours trop payé
Et la nation est trop bonne (scène VIII, p. 16).

(2) Bibliothèque de l'Opéra de Paris, Liv¹⁸, 1041.

(3) C. PUIS, *La Nourrice républicaine ou les Plaisirs de l'adoption*, Paris, au Théâtre du vaudeville, an II, p. 33.

(4) Bibliothèque de l'Opéra, Liv¹⁸, 1348.

(5) B. DIDIER, *La Littérature de la Révolution française*, Paris, PUF, «Que sais-je?».

(6) F.-G. DESFONTAINES et J.-B. RADET, *Encore un curé*, Paris, Imprimerie rue des droits de l'homme, an II.

Il désire se défroquer tout à fait:

Sous cet habit qui te déplait
Reconnais un vrai sans-culotte (scène VIII, p. 17).

Lors d'une fête villageoise qui a été organisée en son honneur, il annonce que son patron n'est plus Saint Bernard; il s'appellera non plus Bernard Duval, mais Aristide Duval, et Bitri qui s'appelait Claude Bitri, se nommera Scevola Bitri! Ces nouveaux noms qui viennent droit des héros de l'Antiquité sont célébrés par des chants:

Aux saints que l'on vous fit prier
Dès ce moment cessez de croire
Et de l'ancien calendrier
Perdez à jamais la mémoire (scène X, p. 24).

L'ex-curé se prépare à partir aux armées: «Je suis Français et soldat», et le chœur chante:

À combattre il se prépare
ça vaut mieux que d'nous prêcher (scène X, p. 27).

Si nous avons cité un peu longuement ces textes parce qu'ils sont pittoresques et totalement inconnus, ils ne doivent pas nous faire oublier d'autres œuvres qui paraîtront plus importantes. Il y a une tension héroïque dans beaucoup de ces opéras inspirés par les événements révolutionnaires et qui chantent de jeunes héros, tels Viala ou Bara. L'héroïsme est constant en cette période tragique de l'histoire de France, et cet héroïsme est propre à alimenter la scène lyrique; il est parfois inscrit dans le titre même: citons *Le Naufrage héroïque du vaisseau Le Vengeur*⁷. La reconnaissance de la patrie pour ses héros se chante aussi dans *La patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire*⁸, «opéra héroïque représenté à l'Académie de Musique» en janvier 1793, dont «l'Imprimerie civique» publie le livret, paroles de Jean-Joseph Lebœuf, musique de Pierre-Joseph Caudeille⁹.

Il faut rappeler que dans les premiers temps de la Révolution, la scène lyrique permet aussi de donner la parole à des tendances royalistes, ainsi *Nicodème dans la lune ou la Révolution pacifique*, «folie en prose et en trois actes, mêlé d'ariettes et de vaudevilles, représenté pour la première fois à Paris au théâtre français comique et lyrique le 7 novembre 1790» et qui connaît le succès, puisqu'il en est à sa cinquantième représentation en février 1791¹⁰. Le foisonnement des genres, qui bénéficie de ce mouvement de liberté, la multitude des salles et des auteurs, tout autant que la rapidité avec laquelle les événements politiques se succèdent amènent à refuser toute analyse qui serait réductrice de cette immense production parfois difficile à cerner par son abondance même.

Le courant néoclassique prend une dimension nouvelle. L'Antiquité devient le miroir de l'héroïsme républicain. Ainsi dans *Toute la Grèce ou ce que peut la liberté* du musicien Lemoyne, créée le 9 janvier 1794 (16 nivôse an 2)¹¹. Un chœur d'ouvriers chante:

(7) Bibliothèque de l'Opéra, Liv¹⁸, 762.

(8) Bibliothèque de l'Opéra, Liv¹⁸, 504.

(9) J.-J. LEBŒUF, *La Patrie reconnaissante ou l'Apothéose de Beaurepaire*, Paris, Imprimerie ci-

vique et de l'Académie de musique, 1793.

(10) Bibliothèque de l'Opéra, Liv¹⁸, 465, 1.

(11) Bibliothèque de l'Opéra, Liv¹⁸, 679. Aussi L.-A. BEFFROY DE REIGNY, *Toute la Grèce ou ce que*

Tous les Grecs animés d'une juste furie
Vont se porter ensemble, et sauver la Patrie (scène II, p. 5).

L'appel de la patrie, à ce moment où la France est attaquée de toutes parts, prend une vigueur tragique, même si les vers ne sont guère originaux:

Quand la patrie appelle,
On voit tous ses enfants
Frappés de ses accents
Se ranger autour d'elle (*ibid.*).

Héros grecs et romains, à une période où les auteurs et le public, en grande partie, sont nourris de culture antique, où Plutarque est un livre de chevet, sont exaltés systématiquement pour susciter le républicanisme. *Horatius Coclès* est donné le 18 février 1794¹². L'œuvre n'est pas médiocre; les paroles du «citoyen Arnault» sont bien caractéristiques de ce néoclassicisme de la Révolution; la musique du «citoyen Méhul» a de la grandeur, pour exalter la Liberté:

[...] Liberté, tu verras
Ce que peut un Romain que ton génie anime (scène II).
[...] Liberté, flamme active et pure,
Embrase tout ainsi que moi (scène IV).

On y voit, à côté des chœurs, Horatius, Mutius Scaevola, «le jeune Horace» et un ambassadeur de Porsenna. La dernière strophe en un chœur général fortement sonore, bien rythmé, exhibe une signification politique soulignée par le texte:

Les rois pesaient sur notre tête
Chantons la ruine des rois
Les tyrans usurpaient nos droits,
De nos droits chantons la conquête
L'homme a repris sa dignité
Le peuple est rentré dans sa gloire;
Le peuple jure la victoire
Quand il jure la liberté (scène IX).

Miltiade à Marathon (musique de Jean-Baptiste Lemoyne, livret de Nicolas-François Guillard), en 1793, est censé aussi stimuler l'ardeur guerrière du peuple français, grâce à l'exemple de ce héros historique devenu mythique, mais dont tout soldat révolutionnaire devrait se croire capable de reproduire les hauts faits.

Cependant à se limiter à ces œuvres où la volonté patriotique est évidente, trop évidente même souvent à notre goût, on ne donnerait qu'une idée assez fausse de la situation de l'opéra à la fin du XVIII^e siècle. Il faudrait rappeler d'abord que le répertoire traditionnel n'a pas cessé d'être joué, en particulier les œuvres de Gluck, et parfois sans opérer les changements que les événements auraient pu dicter. Ainsi J. Mongrédien, à la suite de Bruno Brévan, rappelle qu'au moment même où Louis XVI est condamné à mort, l'Opéra affiche *Iphigénie en Tauride* qui contient ces vers dont l'actualité aurait dû alerter le pouvoir:

Et quel monstre exécrationnel
A, sur un roi si grand, osé lever le bras?¹³

Le Comité de Salut public avait dû ne pas s'en apercevoir. Pourtant, en général, il était fort attentif à ce qui se passait sur la scène. Les Archives Nationales que j'ai eu l'occasion d'explorer¹⁴ contiennent de nombreuses correspondances où l'on voit à quel point les directeurs de théâtre sont craintifs et redoutent un pouvoir qui peut les condamner à la guillotine pour avoir mis en scène une œuvre jugée contre-révolutionnaire. Dans ces années de Terreur, la censure a été prétendument abolie, mais la surveillance des théâtres est très étroite, au nom des nécessités de maintenir l'ordre public, par exemple, qu'invoque Robespierre. Lorsque les œuvres anciennes sont reprises, on supprime en général les mots suspects: rois, empereurs; on supprime les airs qui pourraient, tels «O Richard, ô mon roi», dans l'opéra de Grétry, risquer de susciter un attendrissement royaliste. Même vigilance pour les opéras nouveaux. La genèse de l'opéra de Méhul, *Adrien*, est bien révélatrice. En 1792, le texte a subi maintes coupures¹⁵. Mais les passages supprimés sont rétablis dès 1799. La musique fait les frais aussi de ces suppressions. Dans les meilleurs des cas, le correcteur astucieux s'ingéniera à trouver des mots qui ont le même nombre de syllabes pour ne pas troubler le rythme musical. Heureusement que «loi» et «roi» n'ont qu'une syllabe et une sonorité proche: on substituera loi à roi, jusqu'au moment où l'on pourra remettre «roi» sans danger!

Les plus grandes œuvres lyriques de cette époque ne se soucient guère de politique, si l'on songe à la *Lodoïska* de Cherubini (1791), à sa *Médée* (1797), ou à *La Caverne* de Lesueur (1793). Si *Lodoïska* et *Médée* sont créées avant ou après la Terreur, *La Caverne* (1793) connaît un énorme succès aux moments les plus dramatiques de la Révolution. L'aventure de Gil Blas devait apporter une détente à un public qui pouvait craindre des prisons plus redoutables que celle du héros chez des voleurs de grand chemin où il avait l'occasion de sauver galamment une autre prisonnière, la jeune Séraphine, sous l'œil complice de la cuisinière, dame Léonarde. C'est la musique de Lesueur qui fait la grandeur de cette œuvre, l'art avec lequel il mêle des passages comiques, ainsi les airs de Léonarde, et des accents tragiques (l'air de Séraphine au second acte); la grandeur des chœurs avait de quoi enthousiasmer l'élève de Lesueur, Hector Berlioz, qui n'oubliera pas les leçons de son maître.

Tirera-t-on de cet exemple la conclusion que la Révolution n'a eu que des effets esthétiques désastreux et que les meilleures œuvres sont celles qui s'écrivent en marge? Ce serait doublement injuste. D'abord parce que certaines œuvres qui affichent cet idéal politique ont une réelle grandeur, que les mêmes compositeurs, au même moment, écrivent des hymnes pour les cérémonies révolutionnaires et pour la scène lyrique; mais il y a là plus qu'une concomitance, en quelque sorte forcée chez ces musiciens obligés d'écrire à la hâte, soumis à un dirigisme culturel étroit et implacable – les *Mémoires* de Grétry racontent comment compositeurs et librettistes étaient mis au travail par le Comité de Salut public; pas question de se dérober quand votre nom a été tiré au sort dans un bonnet rouge qui servait d'urne! La Révolution marque un tournant essentiel dans l'histoire de l'opéra; elle a accéléré des tendances qui lui préexistaient, ainsi le mélange des genres, ce mélange du tragique et du comique d'où va naître le grand drame romantique. Si elle exalte les héros dans

(13) J. MONGRÉDIEN, *op. cit.*, p. 52.

(14) Voir B. DIDIER, *Le Livret d'opéra en France au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation,

SVEC, 2013.

(15) Bibliothèque de l'Opéra, Liv¹⁸, 845.

la mesure où ils sont les figures des héros contemporains, elle achève de déprécier une mythologie classique devenue désuète, pour se tourner vers l'Histoire ou vers le temps présent. D'autre part, au niveau des formes musicales elles-mêmes, la Révolution a eu un rôle déterminant, en particulier sur deux points: la place des chœurs et celle des instruments à vent. Les fêtes nationales, souvent en plein air, exigeaient de forts moyens sonores, c'est à dire des chœurs nombreux et des instruments puissants pour l'orchestre: mieux vaut, en plein air, un trombone qu'un violon. La scène lyrique bénéficie de ces acquis: Lesueur, Méhul ont écrit dans leurs opéras des chœurs splendides, et ont enrichi l'orchestre d'instruments à vent et à percussion, jusque-là minorisés dans l'orchestre classique. Enfin ce qui change radicalement, c'est la réception de l'œuvre, le rapport de la scène et d'un public bigarré, qui n'est plus celui de l'Ancien Régime, qui s'arroge un droit démocratique de jugement esthétique. Dangereux? Certes, toute révolution est dangereuse, mais au total, même dans le domaine de l'opéra la Révolution française a été plus créatrice que destructrice.

BÉATRICE DIDIER