



HAL
open science

Le personnage du compositeur dans l'œuvre dramatique d'Eugène Scribe

Matthieu Cailliez

► **To cite this version:**

Matthieu Cailliez. Le personnage du compositeur dans l'œuvre dramatique d'Eugène Scribe. *Comparatismes en Sorbonne*, 2020, *Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains – Regards croisés I: Présence du compositeur, de la compositrice, dans la littérature*, 11, pp.1-17. hal-02437737

HAL Id: hal-02437737

<https://hal.science/hal-02437737>

Submitted on 12 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE PERSONNAGE DU COMPOSITEUR DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE D'EUGÈNE SCRIBE

Le théâtre français est caractérisé dans la première moitié du XIX^e siècle par une intense production qui trouve sa meilleure illustration dans l'exemple d'Eugène Scribe (1791-1861), surnommé « le fournisseur breveté de toute espèce de denrée dramatique » dans un article publié le 12 mars 1838 par Théophile Gautier, lequel observe de manière récurrente, critique et partielle l'omniprésence des œuvres de son confrère sur les scènes parisiennes¹. Élu à l'Académie française en 1834, président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques durant de nombreuses années, Scribe connaît de son vivant un succès national et international² dont l'ampleur est largement méconnue aujourd'hui. À titre d'exemple, vingt-quatre de ses pièces ne comptent pas moins de 2900 représentations sur la seule et prestigieuse scène de la Comédie-Française au XIX^e siècle³. Selon l'historien Jean-Claude Yon, Scribe est l'auteur de 425 pièces de théâtre, dont 249 vaudevilles, 94 livrets d'opéras-comiques, trente-deux comédies, trente livrets d'opéras, dix drames, huit arguments de ballets et deux pantomimes, qui sont créées dans dix-neuf théâtres parisiens, un théâtre de province et trois théâtres étrangers⁴. Seules 102 de ces 425 pièces ont été écrites par Scribe seul, le dramaturge ayant travaillé durant sa longue carrière avec soixante-et-onze collaborateurs pour écrire des pièces à deux, à trois, voire à quatre auteurs⁵. Si le nombre de ses collaborateurs est considérable, le nombre de compositeurs chargés de mettre en musique ses livrets l'est tout autant. Pas moins de cinquante-trois musiciens travaillent ainsi avec Scribe à la composition d'opéras-comiques, d'opéras et de ballets. La simple énumération d'une partie de ces compositeurs donne une idée de l'incroyable succès national et international du librettiste français : Adam, Auber, Balfe, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Clapisson, Donizetti, Duprez, Fétis, Garcia, Gounod, Grisar, Halévy, Hérold, Kreutzer, Massé, Meyerbeer, Offenbach, Piccini, Rossini, Thalberg, Thomas, Verdi, etc⁶.

Habitué à la fréquentation assidue des musiciens et des théâtres lyriques parisiens, Scribe n'hésite pas à insérer un nombre relativement important d'instrumentistes, de chanteurs, de danseurs, de chefs d'orchestre, de directeurs de théâtre et de compositeurs parmi les

¹ Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* [12 mars 1838] / Opéra. *Guido et Ginevra ou la Peste de Florence* », *Œuvres complètes*, section VI : *Critique théâtrale*, Patrick Berthier et François Brunet (éd.), Paris, Honoré Champion, 2007, vol. 1 : 1835-1838, p. 409 ; Patrick Berthier, « Gautier face à Scribe », *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Jean-Claude Yon et Olivier Bara (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 265-278. Voir aussi : Sebastian Werr (dir.), *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*, Berlin/Münster, Lit, 2007.

² Nicola Mangini, « Sui rapporti del teatro italiano col teatro francese nella prima metà dell'Ottocento », Irène Mamczarz (dir.), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe au XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 221-236 ; Andreas Münzmay, « "Paris et Scribe pour eux, c'est tout un" : le rôle de Scribe dans les répertoires théâtraux allemands », *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 203-219 ; Antoine Guémy, « L'influence de Scribe dans les pays scandinaves », *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 221-235 ; Denise Scandarolli, « Le théâtre d'Eugène Scribe sur la scène de la Cour impériale brésilienne (1840-1848) », *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, op. cit., p. 237-247 ; Jean-Claude Yon (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

³ Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000, p. 122-125 et 365-367.

⁴ *Ibid.*, p. 337-353.

⁵ *Ibid.*, p. 355-358.

⁶ *Ibid.*, p. 359-363.

protagonistes de ses pièces de théâtre et de ses livrets⁷. Les nombreuses rencontres que le dramaturge effectue quotidiennement dans le cadre de son activité professionnelle lui fournissent ainsi une source d'inspiration immédiate et lui permettent de multiplier dans sa production l'emploi de la mise en abyme, du théâtre dans le théâtre, de l'opéra dans l'opéra, et d'offrir à son public de nombreux exemples de métathéâtre⁸. Le corpus en question est cependant trop vaste pour être analysé ici dans son ensemble et a volontairement été circonscrit à une seule profession, celle des premiers partenaires de Scribe en matière de création lyrique. L'objet du présent article consiste dans l'étude générale des personnages de compositeurs et de leurs différentes représentations dans l'ensemble de l'œuvre dramatique de Scribe⁹. Il ne s'agit pas de rentrer dans l'atelier du librettiste et de comprendre la nature de son travail d'interaction et de collaboration avec les compositeurs, symbolisé notamment par l'emploi de la technique étonnante du « monstre¹⁰ », mais plutôt d'examiner la manière avec laquelle Scribe joue avec les stéréotypes et l'horizon d'attente du public de son époque. Ce qui est intéressant, et constituera le fil conducteur de l'étude, est la manière dont le vaudeville

⁷ Parmi ces personnages, pour la plupart de fiction, figurent le tambourineur L'Éveillé dans le tableau-vaudeville *Une Nuit de la garde nationale* (1815), les tambourineurs Bli et Blan dans le tableau-vaudeville *Encore une nuit de la garde nationale ou le poste de la barrière* (1815), l'actrice de l'Opéra Hortensia dans la folie-vaudeville *Le Combat des montagnes* (1817), les chanteurs allemands Glapissenberg et Faussendorff dans l'à-propos-vaudeville *Les Vélocipèdes ou la poste aux chevaux* (1818), le trompettiste Fanfare dans la comédie-vaudeville *Le Mystificateur* (1819), Astucio, le surintendant de la musique à la cour de Stuttgart, et Adèle, cantatrice française, dans l'opéra-comique *Le Concert à la cour* (1824), le régisseur du théâtre de l'Odéon et la cantatrice Fanchette dans le prologue *Les Trois Genres* (1824), le maître de ballet Petit-Pas dans le tableau-vaudeville *Les Élèves du Conservatoire* (1827), le musicien de garnison Balthazard dans la comédie-vaudeville *Le Baron de Trenck* (1828), le comte de Hartz, surintendant des menus plaisirs, et Augusta, première cantatrice du Théâtre-Italien, dans la comédie-vaudeville *Les trois Maîtresses* (1831), la danseuse Miss Georgina Barlow dans la comédie-vaudeville *Le Quaker et la Danseuse* (1831), le luthier Carascal dans l'anecdote contemporaine *Le Luthier de Lisbonne* (1831), l'entrepreneur de spectacles Fortunatus, le premier ténor Bénédicte, la prima donna Henriette et le duc de Valberg qui, sous une fausse identité, se présente comme un jeune compositeur, dans l'opéra-comique *L'Ambassadrice* (1836), la cantatrice Ricciarda dans l'opéra *Guido et Ginevra* (1838), la Signora Bochetta, directrice du Théâtre San Carlo à Naples, dans l'opéra-comique *Polichinelle* (1839), le musicien ambulancier Riccardo dans l'opéra-comique *Le Guitarrero* (1841), la cantatrice La Corilla dans l'opéra-comique *Cagliostro* (1844), Bolbaya, le directeur des spectacles de la cour de Naples, dans l'opéra-comique *La Sirène* (1844), le ménestrier Urbain dans l'opéra-comique *Le Ménestrier* (1845), le menuisier et musicien George Skavronski dans l'opéra-comique *L'Étoile du Nord* (1854), Jenny Bell, cantatrice à Covent Garden, et le compositeur William dans l'opéra-comique *Jenny Bell* (1855), etc.

⁸ Par exemple, les scènes 5 à 16 du prologue *Les Trois Genres* (1824) présentent la scène du théâtre de l'Odéon, le troisième acte de l'opéra-comique *L'Ambassadrice* (1836) a lieu dans une loge à l'Opéra de Berlin, l'intrigue de l'historiette contemporaine *Judith ou la loge d'opéra* (1837) est située en grande partie à l'Opéra de Paris, le premier acte de l'opéra-comique *La Figurante* (1838) se déroule dans le foyer de la danse à l'Opéra de Paris, etc. Traditionnel dans l'opéra italien, ce procédé de l'opéra dans l'opéra n'est pas réservé en France aux livrets de Scribe sous la Restauration et la monarchie de Juillet. On le retrouve en effet dans l'opéra-comique *Le Postillon de Lonjumeau* (1836) d'Adam sur un livret d'Adolphe de Leuven et Léon-Lévy Brunswick.

⁹ Toutes les citations de livrets de Scribe dans cet article se réfèrent à l'édition des *Œuvres complètes d'Eugène Scribe* publiée en 76 volumes chez Dentu à Paris entre 1874 et 1885. Mentionnons un article écrit sur un sujet voisin du nôtre, quoique plus large et généraliste : Jean-Claude Yon, « "Le talent est aussi une noblesse" : les artistes dans l'œuvre de Scribe », *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Jean-Claude Yon et Olivier Bara (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 397-411.

¹⁰ Adolphe Adam, « Exercice public des élèves du Conservatoire », *France musicale*, 4 juin 1843, vol. 8, n° 23, p. 183 ; Arthur Pougin, « Monstre », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1885 p. 529 ; Herbert Schneider (éd.), *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*, Sprimont, Mardaga, 1998, p. 13-15, 18, 29, 32, 36, 37, 107, 115, 130 et 137-144 ; Matthieu Cailliez, « 1.1.5 Scribe et la technique du "monstre" », *La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d'opéra buffe, d'opéras-comiques et de komische Opern (France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat, Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence, 2014, vol. 1, p. 53-55 [publication en ligne (Université de Bonn, 2016) : <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/6808>].

et l'opéra-comique selon Scribe évoluent vers l'étude de mœurs, ici l'étude de mœurs musicales, avec ses « realia », ses allusions à la vie culturelle contemporaine, mais aussi sa part de charges et de caricatures, mettant en valeur la tension entre le réalisme et l'exagération comique. Une douzaine de ces personnages de compositeurs seront analysés de manière plus approfondie, à savoir Crescendo dans la comédie mêlée de vaudevilles *Une visite à Bedlam* (1818), Raymond dans la comédie-vaudeville *L'Artiste* (1821), Giraud dans l'à-propos-vaudeville *Rossini à Paris* (1823), Pastourel dans le tableau-vaudeville *Le Bal champêtre* (1824), Auguste dans la comédie-vaudeville *La Mansarde des artistes* (1824), Guimbardini dans la comédie-vaudeville *Le Soprano* (1831), Cornélius et Bamberg dans l'opéra-comique *L'Opéra à la Cour* (1840), Emmeric d'Albret dans la comédie *Une chaîne* (1841), Fabio et Cafarini dans l'opéra-comique *La Barcarolle* (1845), Astyanax Robichon dans le vaudeville *Héloïse et Abailard* (1850), Dalayrac dans l'opéra-comique *Les Trois Nicolas* (1858) et Lully dans l'opéra-comique *Les Violons du roi* (1859). Ces personnages ont été regroupés en trois catégories : les jeunes compositeurs français, les compositeurs étrangers et deux compositeurs non fictionnels, Dalayrac et Lully.

Jeunes compositeurs français

Dans *La Mansarde des artistes*, une comédie-vaudeville créée le 2 avril 1824 au Théâtre du Gymnase, trois jeunes hommes sans le sou, le peintre Victor, le compositeur Auguste et l'étudiant en médecine Scipion, partagent le même appartement parisien avec Camille, une jeune orpheline qu'ils ont recueillie et dont ils sont chacun secrètement amoureux. Auguste et Victor rêvent tous deux de briller dans leurs carrières artistiques respectives. Dans la première scène, Auguste déclare ainsi à son colocataire : « Toi qui as du talent, toi qui dois être un jour le soutien et la gloire de l'école française ! » Victor lui répond avec amertume :

Eh ! qui te dit que j'ai du talent ? quelle occasion ai-je jamais eue de me faire connaître ? qui sait même si jamais elle se présentera ?... j'aurais mieux fait de prendre un métier, de manier la lime ou de pousser le rabot, que d'user ma jeunesse à des travaux sans nombre, à des études assidues ; et pourquoi ? pour mourir de misère et de faim à l'entrée de la carrière¹¹.

Du fait de sa longue et riche expérience de librettiste, Scribe est particulièrement bien placé pour connaître les multiples difficultés rencontrées par les jeunes compositeurs d'opéra dans leur quête d'un livret. La tirade qu'il confie peu après à Auguste donne un aperçu de la dépendance éprouvée par les jeunes compositeurs vis-à-vis des librettistes :

Toi, enfin, tu travailles, tandis que nous autres, pauvres musiciens, nous ne pouvons même pas donner l'essor à nos idées musicales. En vain j'ai dans la tête les chants les plus heureux, les motifs les plus sublimes... Qu'est-ce que c'est que des airs sans paroles ? et où veux-tu que j'en trouve ? Qui est-ce qui me confiera un poème ? maintenant, surtout que les auteurs ont tous voiture et logent au premier, crois-tu qu'ils monteront à un sixième étage pour m'apporter leur manuscrit ? ils craindraient de tomber, rien que dans le trajet. Trop heureux encore quand je m'en retire sur la romance, le morceau détaché ou la contredanse¹² !

Dans la suite de la pièce de théâtre, la vétusté du logement et la pauvreté des deux jeunes artistes restent un sujet récurrent¹³. Au début de la deuxième scène, Auguste voit son attention

¹¹ Eugène Scribe, *La Mansarde des artistes*, comédie-vaudeville en un acte (1824), dans *Œuvres complètes d'Eugène Scribe* [OCES], Paris, E. Dentu, 2^e série, vol. 12, 1874, p. 140-141 (scène 1).

¹² *Ibid.*, p. 141.

¹³ *Ibid.*, p. 142 : AUGUSTE, air du vaudeville de *La Somnambule* : « N'aimes-tu pas ce logement modeste ? / Quatre cents francs, et comme c'est meublé ! / Salon, boudoir, atelier... et le reste ; / Et tout ça sous la même clé. »

partagée entre l'écriture d'une pièce musicale et la surveillance de la casserole de lait que Camille a placée sur le feu. La modeste somme d'argent que le compositeur espère obtenir en échange de la vente de sa nouvelle pièce pourrait assurer l'approvisionnement en nourriture du foyer le lendemain¹⁴. Tandis que Camille refuse de se préoccuper du lendemain et de l'avenir de manière générale¹⁵, Auguste manque de renverser la casserole au moment de prononcer la phrase : « être artiste et mourir de faim, j'aime à vivre comme cela¹⁶ ».

Scribe traite déjà le problème de la pauvreté des compositeurs français dans sa comédie-vaudeville *L'Artiste* créée le 23 novembre 1821 au Théâtre du Gymnase. Édouard est le jeune et riche propriétaire de l'immeuble parisien où le compositeur Raymond loue pour sa fille Émilie et pour lui une mansarde, c'est-à-dire un appartement analogue à celui loué par les trois jeunes hommes dans la pièce précédente et qui constitue, selon Jean-Claude Yon, un lieu commun associé à de multiples personnages d'artistes stéréotypés dans l'œuvre du dramaturge¹⁷. Accablé de dettes, Raymond est poursuivi par de nombreux créanciers auxquels il n'attache que peu d'importance. Amoureux d'Émilie, Édouard se heurte à l'opposition de Raymond qui souhaite marier un jour sa fille à un musicien. Le jeune homme ironise sur le génie musical qui ne saurait naître que dans la vétusté¹⁸. Alors qu'il menace le père et la fille d'une possible expulsion, Émilie lui répond avec assurance : « Ne vous y trompez pas... vous feriez grand plaisir à mon père !... il n'aime rien tant que les huissiers et les significations ; il prétend que c'est le cortège obligé de l'artiste¹⁹. » Raymond est en effet particulièrement fier non seulement de son statut d'artiste, mais aussi de son insolvabilité, ainsi qu'il le chante dans la troisième scène sur l'air « De l'aimable Thémire » d'Antoine Romagnesi :

Libre, dispos et bien portant,
Mais ne portant
Jamais d'argent comptant,

¹⁴ *Ibid.*, p. 144-145 (scène 2) : CAMILLE, *arrangeant le feu et versant le lait dans la casserole qu'elle place sur le réchaud* : « Victor, ne vous fâchez pas, je vais me dépêcher ; là ! voilà mon lait qui chauffe ; Auguste, ayez l'œil dessus, et prenez garde qu'il ne s'en aille. » AUGUSTE : « Sois tranquille, je m'en charge. (Air de Lantara.) Du coin de l'œil je vais le suivre, / En finissant ce rondeau qu'on attend. (*Bas à Camille.*) / Par lui demain nous pourrons vivre, / Je l'ai vendu vingt-cinq francs... » CAMILLE : « Tout autant ! » AUGUSTE : « Au jour le jour vivre ainsi, c'est charmant ! » CAMILLE : « Est-il un sort plus heureux que le nôtre ! » AUGUSTE, *montrant la casserole* : « Dans ce moment, je tiens là d'une main / Le déjeuner de ce jour, et de l'autre / (*Montrant son papier.*) L'espérance du lendemain. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 146 : CAMILLE : « L'avenir ! qu'est-ce que c'est que ça ? est-ce que cela arrivera jamais ? pour des artistes, il n'y a que le présent ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷ Jean-Claude Yon, « “Le talent est aussi une noblesse” : les artistes dans l'œuvre de Scribe », *op. cit.*, p. 399 : « On trouve donc dans son œuvre nombre d'artistes stéréotypés, à savoir pauvres, dissipés, insoucians et vivant dans une mansarde. La pauvreté est le caractère le plus saillant chez ces personnages ».

¹⁸ Eugène Scribe, *L'Artiste*, comédie-vaudeville en un acte (1821), dans *OCES*, 2^e série, vol. 8, 1876, p. 238-240 (scène 1) : « ÉMILIE : « D'accord, monsieur ; vous êtes riche, on sait cela... mais vous n'êtes pas artiste, et mon père ne veut prendre pour gendre qu'un individu déclamant, chantant ou exécutant. » ÉDOUARD : « Si pour lui plaire il ne faut qu'aimer les arts ou les cultiver, qu'a-t-il à me reprocher ? m'a-t-on jamais vu manquer un seul concert ou une représentation extraordinaire ?... N'ai-je pas eu des maîtres de chant, de danse, de peinture ? [...] » ÉMILIE : « Oui, monsieur, vous êtes ce qu'on appelle un amateur... mais vous n'êtes point un *artiste*. » ÉDOUARD, *avec impatience* : « En honneur vous me feriez damner !... Que faut-il donc pour être *artiste* ? courir le cachet, crier sans cesse à la cabale, déchirer ses rivaux, et ne pas payer le mémoire du tailleur ? Parlez, s'il ne faut que cela, dès demain je prends un brevet, et je cours m'installer dans quelque appartement aérien, puisqu'il paraît qu'on n'a du génie que sous la mansarde. » ÉMILIE : « Eh ! mais, c'est l'opinion de mon père. (Air De l'aimable Thémire. (ROMAGNÉSI.)) Plus qu'un millionnaire / Maint artiste est heureux : / D'abord, pour ordinaire, / Ils sont voisins des cieux, / Sur les bois, la verdure, / Ils ont les yeux fixés ; / Pour peindre la nature, / Ils sont les mieux placés. » ÉDOUARD : « Mais dites-moi, ma chère, / Par quel hasard fatal / Le sort, souvent contraire, / Les traite-t-il si mal ? / Le ciel devrait se rendre / À leurs vœux empressés, / Car pour s'en faire entendre, / Ils sont les mieux placés. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 240.

L'artiste rit à chaque instant
Et du présent il est toujours content²⁰.

Le compositeur ne commencera à prendre en considération le parti que représente Édouard pour sa fille qu'au moment où ce dernier semblera à la fois acquérir la qualité de musicien et perdre sa fortune²¹. Dans la cinquième scène, Raymond estime que la meilleure dot d'Émilie est sa formation de musicienne, avant de résumer sa philosophie du talent artistique dans les termes suivants : « le talent, vois-tu bien, veut être excité par l'aiguillon du besoin ; et le génie qui dîne, le génie qui est sûr de payer son terme, ne fera jamais rien qui vaille²² ! » Un épisode cocasse est celui où Édouard prend l'apparence et l'accent du créancier italien Bemolini dans le but d'enrichir d'une manière ou d'une autre celui dont il souhaite absolument devenir le gendre. Il affirme avoir vendu un grand nombre d'exemplaires d'une cavatine de Raymond en la faisant passer pour une œuvre de Rossini²³. Le nom du compositeur italien ouvre de nombreuses portes dans les années 1820, ainsi que nous le verrons dans d'autres pièces de Scribe, et ses opéras sont l'objet de multiples produits musicaux dérivés²⁴. Émilie ne reconnaît plus son père qui est désormais devenu le plus zélé imitateur de Rossini et dénigre l'école française de l'opéra-comique symbolisée par les noms de Grétry, Berton et Boïeldieu²⁵. Le musicologue Jean Mongrédien déclare au sujet de Rossini : « Paris n'avait jamais connu ça – et ne connaîtra plus jamais – un tel phénomène : un théâtre qui, pendant douze années (1819-1831), va remporter des triomphes inouïs en se limitant à peu près au répertoire d'un seul créateur²⁶. » Pas moins de 1059 représentations de dix-huit opéras de Rossini sont ainsi données sur la seule scène du Théâtre-Italien entre 1817 et 1830, dont 168 représentations d'*Il barbiere di Siviglia*, suivi par *La gazza ladra*, *Otello* et

²⁰ *Ibid.*, p. 242 (scène 3).

²¹ *Ibid.*, p. 268 (scène 10) : RAYMOND : « Enfin, nous en voilà débarrassés. Quand j'y pense, qui se serait jamais douté que ce pauvre Édouard avait du goût pour la musique, et des dispositions pour les dettes ?... J'ai peut-être eu tort de le refuser ; c'était un jeune homme à ménager. (*À Émilie*) J'en suis sûr, le pauvre garçon ne sait où donner de la tête. »

²² *Ibid.*, p. 249 (scène 5).

²³ *Ibid.*, p. 253-254 (scène 6) : ÉDOUARD : « Plus, cette petite cavatine que vi avez faite en vous jouant. » RAYMOND : « Celle-là, je sais qu'elle ne se vend pas. » ÉDOUARD : « La vôtre ! oui ; mais nous avons adroitement répandu dans le monde musical que c'était une cavatine inédite de M. Rossini. » RAYMOND : « Eh bien ? » ÉDOUARD : « Eh bien ! le lendemain il a fallu mettre deux gendarmes à la porte de la boutique, et un troisième à cheval au coin de la rue. A l'heure que ze dis, on s'arrache la délicieuse cavatine ; on en a vendu douze douzaines d'exemplaires à des auteurs de vaudevilles, qui l'ont mise en pont-neuf ; quinze aux orgues de Barbarie, qui l'ont mise en harmonie ; trente à M. Collinet et C^{ie}, qui l'ont mise en contredanse pour Tivoli et le Ranelagh, avec accompagnement de flageolet. » [...] RAYMOND : « Dieux ! quel bonheur ! être joué, chanté, dansé, lithographié ! » ÉDOUARD : « Et payé ; car le total, pour le *concerto* et la *cavatine*, se monte à mille deux cent cinquante francs [...]. La seule favor que ze vi demande, c'est de nous faire beaucoup de Rossini. » RAYMOND : « Je vous en donne ma parole d'honneur. » ÉDOUARD : « Et même, ce ne serait que du Mozart, que nous le prendrions tout de même, voyez-vous. »

²⁴ Voir : Aurélie Barbuscia, *Rossini et la « Restauration » de la grandeur musicale dans la France des années 1820*, thèse de doctorat, Florence, European University Institute, 2013.

²⁵ *Ibid.*, p. 259-260 (scène 7) : ÉMILIE : « Que voulez-vous faire ? » RAYMOND : « Ce que je veux faire ! du Rossini, première qualité. (*Air de La Légère.*) En musique, / Je m'en pique, / Je ne suis point fanatique. / Rossini, c'est l'homme unique, / Le dieu d'aujourd'hui, / C'est lui. // Paësiello, dans son art, / Certes, vaut bien qu'on le cite ; / Haydn a du mérite, / Et j'estime assez Mozart ; / Mais qu'on était dans l'enfance, / Et quelle pitié, bon Dieu ! / Lorsqu'on admirait en France / Grétry, Berton, Boïeldieu ! // En musique, etc. » ÉMILIE : « Eh mon Dieu ! que vous a-t-il donc fait ? » RAYMOND : « Ce qu'il m'a fait ! Attends donc, je crois que c'est dans son genre. (*Il chante en s'accompagnant.*) / Troppo languir / Per una bella, / Mi fa morir, / Tra, la, la, la, la. » ÉMILIE, *à part* : « En vérité, je crois que mon père est devenu fou. »

²⁶ Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831 : Chronologie et documents*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum mobile », 2008, vol. 1, p. 55.

*Cenerentola*²⁷. En 1821, la satire de Scribe sur les *dilettanti* s'inscrit dans l'air du temps, bien que la position du dramaturge soit ambiguë, étant donné qu'il collaborera dans les années suivantes avec les principaux représentants de la jeune école française influencée par Rossini, dont Boieldieu, Auber, Adam et Halévy, et qu'il sera sept ans plus tard le librettiste de Rossini pour l'opéra *Le Comte Ory* (1828).

Le nom du compositeur italien figure même dans le titre de l'à-propos vaudeville intitulé *Rossini à Paris, ou le grand dîner*, créé le 29 novembre 1823 au Théâtre du Gymnase. Au début de cette pièce, le jeune compositeur Giraud, ancien élève du Conservatoire de Paris, est de retour d'un voyage infructueux en province. Dans une auberge située près de la barrière de Charenton et remplie de *dilettanti*, il passe involontairement, aux yeux de tous, par un étrange concours de circonstances, pour être le compositeur Rossini qui est attendu sous peu à Paris. L'aubergiste Biffteakini et ses hôtes Trombonini, Trottfort et Bonnefoi, sont tous de fervents admirateurs de la musique italienne et offrent au jeune homme la meilleure des réceptions. Seule Madeleine, la fille de l'aubergiste, comprend le quiproquo dont sont victimes l'ensemble des protagonistes et qui est à la base de l'intrigue. Dès la deuxième scène, Trombonini montre son désintéret à l'encontre des jeunes compositeurs français, auxquels il préfère les compositeurs étrangers : « C'est un compositeur français, qui commence et qui voudrait m'emprunter de l'argent... Vous sentez que je l'ai laissé pour arriver ici et vite, vite... parce que les arts, les beaux-arts, moi, je ne connais que ça²⁸. » Trombonini évoque par ailleurs le recrutement de deux chanteurs allemands chargés de la rédaction de dépêches dans son administration, ce qui constitue une nouvelle preuve indirecte de la précarité des jeunes musiciens et qui n'est pas sans annoncer le recrutement du jeune Richard Wagner, au début des années 1840, par l'éditeur Maurice Schlesinger au sein de la *Revue et Gazette musicale de Paris* pour y accomplir des tâches subalternes. Dans la troisième scène, l'aubergiste mélomane Biffteakini ironise sur le manque d'intérêt de sa fille pour ses études musicales entreprises au Conservatoire de Paris. Tandis que Madeleine ne souhaite rien d'autre que de poursuivre l'activité professionnelle de son père, ce dernier lui répond : « Vous l'entendez ! il n'y a pas moyen de [la] faire sortir [de la cuisine], après trois mois de solfège, elle a plus vite fait une sauce qu'une roulade²⁹... » On retrouve dans les paroles de Biffteakini les mêmes préjugés en faveur de l'école italienne et à l'encontre de l'école française que ceux exposés par le compositeur Raymond dans la pièce précédente. Les opéras de Rossini constituent la meilleure source d'inspiration pour son activité de cuisinier, alors que les ouvrages de Grétry sont assimilés de manière condescendante à de la « petite musique ». Il s'agit visiblement ici, pour Scribe et le Théâtre du Gymnase, de profiter de la vogue rossinienne : le contenu satirique compte moins que la connivence avec le public. Dans la sixième scène, Giraud constate avec dépit son manque de perspectives professionnelles en qualité de compositeur français en France³⁰. Premier prix du Conservatoire de Paris, il

²⁷ Notre synthèse d'après : Albert Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Librairie Fischbacher, 1913, p. V : « Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913 : tableau des pièces représentées ».

²⁸ Eugène Scribe, *Rossini à Paris, ou le grand dîner*, à-propos-vaudeville en un acte (1823), dans *OCES*, 2^e série, vol. 11, 1877, p. 321 (scène 2).

²⁹ *Ibid.*, p. 325 (scène 3).

³⁰ *Ibid.*, p. 328 (scène 6) : MADELEINE : « Eh ! mais il me semble reconnaître... je ne pourrais pas dire votre nom... mais je crois vous avoir vu au Conservatoire... où j'ai été pendant quelques semaines. » GIRAUD : « Eh ! oui... je suis un élève... Giraud... qui a eu le premier prix. » MADELEINE : « Mais, on disait que vous aviez du talent ? » GIRAUD : « Bah ! est-ce qu'on en a, quand on est de l'école française ?... J'ai un opéra en portefeuille... mais on n'en a pas voulu, parce qu'on m'appelle Giraud... Giraud... vous entendez bien que ce n'est pas un nom à succès... Comment peut-on faire de la bonne musique quand on s'appelle Giraud... et qu'on est né rue Saint-Martin... car j'en suis. (Air *Le Luth Galant qui chanta les amours*.) O vous pour qui la gloire a des appa[t]s, / Venez chez nous... elle est en nos climats, / Messieurs les étrangers, la France vous envie ; / Des arts et des talen[t]s c'est la terre chérie ; / Quel généreux pays ! quelle belle patrie ! / Pour ceux qui n'en sont pas. »

renonce à une carrière de compositeur lyrique pour se faire éditeur de musique, ainsi qu'il le déclare à Madeleine :

Ma foi, prêt à mourir de faim... j'ai renoncé à la gloire... je me suis fait éditeur de musique... Ne pouvant faire paraître mes partitions, j'ai voulu faire publier celle des autres... J'avais formé une entreprise superbe... une entreprise nationale... la collection des opéras français de tous nos meilleurs compositeurs³¹.

Basé sur un appel à souscription, le financement de cette publication est un échec³². Dans l'à-propos vaudeville de Scribe, le jeune compositeur Giraud observe que les scènes de province en France ne font que suivre la mode musicale lancée à Paris. Le succès des représentations données en langue originale au Théâtre-Italien de Paris trouve son corollaire en province dans les traductions et arrangements des opéras de Rossini par Castil-Blaze³³. Par ailleurs, ce que Giraud admire en Rossini, c'est moins son talent personnel que son respect pour l'école française. Le vaudeville final de la pièce souligne son caractère nationaliste. Scribe semble se moquer du goût du public français pour les œuvres artistiques étrangères et chercher à convaincre les spectateurs de privilégier les œuvres et les interprètes français³⁴. Ce faisant, il conforte l'auditoire dans ses préjugés, l'éloge de la modération et du connu appartenant aux ressorts de la comédie depuis Aristophane.

Parmi les centaines de pièces théâtrales de Scribe, la comédie en cinq actes intitulée *Une chaîne*, créée le 29 novembre 1841 au Théâtre-Français, est considérée aujourd'hui encore comme l'un de ses meilleurs ouvrages. Après avoir été élevé à Bordeaux avec sa cousine Aline chez son oncle Clérambeau qui est un riche négociant, le jeune compositeur Emmeric d'Albret monte à Paris pour y faire carrière et réalise de remarquables débuts comme compositeur d'opéra grâce à l'aide de Louise, la femme du contre-amiral de Saint-Géran, qui le met en contact avec un librettiste. Aimé de Louise à laquelle il doit sa réussite professionnelle, Emmeric aime en réalité depuis toujours sa cousine Aline dont il est aimé en retour. Dans la deuxième scène du premier acte, Clérambeau réproche la carrière musicale de son neveu et exprime son mépris pour l'art et les artistes :

Moi, je déteste [la musique] en particulier et les arts en général !... À quoi sert un peintre ?... À quoi sert un musicien ?... À porter le trouble dans les familles, à monter la tête des jeunes personnes, à leur faire perdre devant leur piano un temps qu'elles pourraient employer à calculer ou à tenir les livres en partie double³⁵.

Le négociant bordelais développe ensuite cette idée par l'intermédiaire d'une tirade dans laquelle il dénigre l'activité musicale de son neveu et de sa fille, appelle de ses vœux la

³¹ *Ibid.*, p. 328.

³² Force est de constater qu'aujourd'hui encore la musicologie française accuse un grand retard sur la musicologie allemande en matière d'éditions intégrales critiques des œuvres de compositeurs nationaux, un retard illustré par l'importante session de communications qui a été entièrement consacrée aux éditions (et rééditions) intégrales des œuvres de Jean-Sébastien Bach, Haendel, Haydn, Mozart et Beethoven lors du 16^e congrès international de la *Gesellschaft für Musikforschung* organisé à Mayence en septembre 2016.

³³ *Ibid.*, p. 329 : « MADELEINE : « Et dans les départements ? » GIRAUD : « J'en conviens... c'est encore pis... Est-ce que tu crois que les artistes de Bordeaux s'abaissent à chanter *Grétry, Boïeldieu, Berton, Auber* ?... Du tout... c'est comme le vin de crû... on se garderait bien d'y toucher... À Bordeaux, on ne boit que du champagne... et *vice versa*. » MADELEINE : « Qu'est-ce qu'il leur faut donc ? » GIRAUD : « De la musique italienne... *le Barbier de Séville* et *les Folies amoureuses*, arrangées par *Castil-Blaze* ; c'est ce qui fait que je reviens comme j'étais parti... mes programmes dans ma poche. »

³⁴ *Ibid.*, p. 346-347 (scène 17) : « MADELEINE : « Chez vingt peuples différen[t]s / Vous qui cherchez des talen[t]s, / Messieurs qu'avez-vous besoin / D'en aller chercher si loin ; / Restez donc (*bis.*) / Eh ! messieurs, où courez-vous. / Restez donc, (*bis.*) / Vous trouverez ça chez nous. »

³⁵ Eugène Scribe, *Une chaîne*, comédie en cinq actes (1841), dans *OCES*, 1^{re} série, vol. 5, 1874, p. 15 (acte I, scène 2).

suppression des arts et des artistes, et désire la destruction des instruments de musique³⁶. Dans la deuxième scène du troisième acte, Clérambeau expose de nouveau devant Emmeric et Aline l'incompatibilité supposée entre une carrière artistique et la réussite financière :

Dès ton plus jeune âge, je voyais en toi le mari de ma fille, je te la destinais ainsi que la maison Clérambeau junior de Bordeaux... car je t'aimais comme un fils, et voilà pourquoi je me suis pris à te détester... quand je t'ai vu tromper toutes mes espérances... quand je t'ai vu préférer le piano au comptoir... et les cavatines aux billets de banque... ce qui est bien différent³⁷.

Le dramaturge s'est peut-être inspiré ici de l'exemple du jeune Auber. Au détriment de sa vocation musicale, celui qui devait devenir l'un des plus célèbres compositeurs d'opéra-comique – mais aussi d'opéra et de ballet – et le fidèle collaborateur de Scribe fut en effet envoyé à Londres en 1802 par son père, marchand d'estampes à Paris, pour se former dans le commerce et se préparer à la reprise éventuelle de l'affaire paternelle. Dans la quatrième scène du premier acte, on retrouve dans la bouche d'Emmeric des propos proches de ceux exposés par le compositeur Auguste dans la comédie-vaudeville *La Mansarde des artistes*, à savoir la difficulté pour un jeune compositeur lyrique, à l'orée de sa carrière, de se procurer un livret digne de ce nom :

Combien [le] sort [d'un peintre] est préférable à celui du compositeur, du malheureux musicien, qui, seul avec ses inspirations, sent les mélodies qui le débordent, sans pouvoir les faire arriver à vos oreilles ! Pour se faire connaître, il ne peut, comme le peintre, acheter la toile et le canevas qui lui sont nécessaires ; il lui faut le misérable libretto, le poème (comme ils l'appellent), que chacun refuse à son inexpérience ; il lui faut un théâtre, des chanteurs, un orchestre, un public à qui il dise : “Écoutez...” Et tout cela m'était refusé³⁸.

Emmeric conte ensuite à son ami Hector le rôle décisif joué par Louise de Saint-Géran lors de l'obtention de son premier livret. La reconnaissance du compositeur envers la jeune femme mariée, à laquelle il est grandement redevable de son premier succès, se transforme rapidement en une chaîne qui donne son nom à la pièce de Scribe³⁹. Sans nous attarder davantage sur cette comédie, soulignons la manière dont le contre-amiral de Saint-Géran évoque à deux reprises l'école musicale française, la première fois en opposition avec la musique italienne, la seconde fois pour l'« honneur » qu'il y a à la défendre⁴⁰. Notons que cette opposition entre l'opéra italien et l'opéra français représente un fil rouge commun à la plupart des pièces de Scribe analysées dans le présent article, sans être cependant spécifique au dramaturge : c'est un trait d'époque, la rivalité des deux écoles étant omniprésente dans la presse de la Restauration et du début de la monarchie de Juillet, ainsi qu'au Conservatoire⁴¹.

Si le jeune compositeur Giraud est un brillant ancien élève du Conservatoire de Paris dans l'à-propos vaudeville *Rossini à Paris, ou le grand dîner*, le jeune compositeur Astyanax Robichon ajoute à cette distinction musicale celle du premier prix de Rome au moment d'effectuer son voyage d'études en Italie dans le vaudeville en deux actes intitulé *Héloïse et Abailard ou à quelque chose malheur est bon*, créé le 22 avril 1850 au Théâtre du Gymnase. Comme dans la comédie *Une chaîne*, l'accent est mis sur le prestige de l'école française à travers des compositeurs tels que Méhul, Catel et Berton qui enseignent au Conservatoire dès sa création en 1795 et poursuivent cette activité dans les premières décennies du XIX^e siècle.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 85 (acte III, scène 2).

³⁸ *Ibid.*, p. 24 (acte I, scène 4).

³⁹ *Ibid.*, p. 25-28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 32 (acte I, scène 7) et 54 (acte II, scène 1).

⁴¹ Voir : Henri-Montan Berton, *De la musique mécanique et de la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1826 ; Adolphe Adam, « Revue musicale », *L'Assemblée Nationale*, III/29 (29 janvier 1850), p. 1-2 ; Adolphe Adam, *Souvenirs d'un musicien, précédés de notes biographiques écrites par lui-même*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, p. 9-10.

Les multiples échecs essuyés par Astyanax Robichon avant l'obtention du prix de Rome sont peut-être une pique indirecte décochée par Scribe à l'encontre d'Hector Berlioz, lequel a concouru quatre fois pour le prix de Rome, avant de le remporter en 1830, et ne se gêne pas pour écorner l'image des opéras-comiques d'Auber, Hérold et Adam, trois collaborateurs de Scribe, dans ses multiples critiques musicales publiées dans les journaux parisiens⁴².

Dans le tableau-vaudeville en un acte intitulé *Le Bal champêtre ou les Grisettes à la campagne*, créé le 21 octobre 1824 au Théâtre de S. A. R. Madame⁴³, le personnage de compositeur est incarné par le chef d'orchestre Pastourel qui retrouve son ami, le danseur Beljambe, à l'occasion d'un bal organisé aux environs de Paris. Si Pastourel obtient des succès musicaux à travers la composition de musique de danse, ce n'est pas la France, mais l'Angleterre qui l'enrichit :

Il est vrai que je suis maintenant le premier flageolet d'Europe ; du moins, c'est l'avis de tous les orchestres ; et c'est mon talent qui a motivé mon absence ; je viens d'Angleterre. L'Angleterre, monsieur ! quel beau pays ! C'est là qu'on sait encourager les arts ; j'ai été engagé pour douze bals, à cinq cents francs par soirée⁴⁴ !

Pastourel se définit comme un compositeur de second rang, un arrangeur qui met en contredanses les motifs extraits des opéras à succès, comme le font Philippe Musard et Louis-Antoine Jullien, deux autres chefs d'orchestre et compositeurs de contredanses actifs à Paris et à Londres sous la Restauration et la monarchie de Juillet : « Oui, monsieur ; j'ai le génie de l'inspiration ; je reçois le feu créateur de la seconde main, il est vrai, d'après Rossini, Boïeldieu et Auber ; je les mets en contredanse, je les arrange ; c'est la mode⁴⁵. »

Compositeurs étrangers

Outre des personnages de jeunes compositeurs français, Scribe place également dans certaines de ses pièces théâtrales des compositeurs étrangers, le plus souvent italiens ou allemands. Dans la comédie en un acte intitulée *Une visite à Bedlam*, créée le 23 avril 1818 au Théâtre du Vaudeville, le compositeur italien Crescendo, sans doute une allusion au procédé musical surnommé « crescendo rossinien », a quitté l'Italie pour faire carrière à Londres. Dans la neuvième scène, il fait l'apologie de la liberté artistique qu'il a trouvée en dehors de son pays d'origine : « Je me rappelle, j'ai été chef d'orchestre à Turin et maître de chapelle à Florence ; mais l'intrigue, la cabale... Bah ! à quoi bon les places ? Vive le vrai compositeur ! l'artiste indépendant qui n'obéit qu'à son génie⁴⁶. » Crescendo cherche à s'attirer les faveurs d'Alfred de Roseval qui lui a été présenté à tort comme un riche mécène. Scribe ridiculise le compositeur italien par l'emploi d'onomatopées, un accent fort prononcé et des considérations musicales présentées de manière désordonnée⁴⁷. Comme dans l'à-propos vaudeville *Rossini à Paris*, Scribe utilise le vaudeville final pour défendre les intérêts nationalistes des

⁴² Eugène Scribe, *Héloïse et Abailard ou à quelque chose malheur est bon*, vaudeville en deux actes (1850), dans *OCES*, 2^e série, vol. 33, 1885, p. 227 (acte I, scène 8) : LOÏSA : « Vous disiez... un Français... un musicien... » ASTYANAX : « Ça n'empêche pas... Astyanax Robichon... ex-pensionnaire du Conservatoire impérial... élève de M. Méhul, de M. Catel, de M. Berton... et premier grand prix de l'Institut. » LOÏSA, *vivement* : « Par votre talent ! » ASTYANAX : « Oui !... et par mon obstination ! voilà six ans que je me présente... et, ma foi, pour en finir... ils m'ont envoyé... » LOÏSA : « Où ça ? » ASTYANAX : « À Rome !... j'y vais de ce pas !... »

⁴³ Autre nom du Théâtre du Gymnase-Dramatique, placé sous la protection de la duchesse de Berry.

⁴⁴ Eugène Scribe, *Le Bal champêtre ou les Grisettes à la campagne*, tableau-vaudeville en un acte (1824), dans *OCES*, 2^e série, vol. 13, 1876, p. 86 (scène 1).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86-87.

⁴⁶ Eugène Scribe, *Une visite à Bedlam*, comédie en un acte (1818), dans *OCES*, 2^e série, vol. 4, 1876, p. 20 (scène 9).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

compositeurs français face à l'opéra italien, à une époque où « la France était encore occupée par les armées étrangères », ainsi que l'indique une note de bas de page ajoutée *a posteriori*, probablement plusieurs décennies après la création de la pièce⁴⁸.

Dans la comédie-vaudeville en un acte intitulée *Le Soprano*, créée le 30 novembre 1831 au Théâtre du Gymnase, un autre personnage de compositeur italien, Guimbardini, est l'objet de l'ironie mordante de Scribe⁴⁹. Fils de la cuisinière de Pergolèse, Guimbardini aurait acquis durant son enfance, auprès de l'auteur de *La serva padrona*, son talent de musicien et de compositeur en s'entraînant dès l'âge de quatre ans à tourner « la broche en mesure à quatre temps », ce qui expliquerait le « sang musical » qui coule dans ses veines⁵⁰. Il affirme avoir composé dix opéras et autant de messes, un nombre qui s'explique par sa méthode spéciale de composition consistant à transformer les opéras en messes et les messes en opéras⁵¹. Scribe se moque ainsi à plusieurs reprises de l'indifférenciation qui règnerait en Italie entre la musique religieuse et la musique lyrique à l'époque de Rossini, Bellini et Donizetti, un cliché que l'on retrouve à la même époque sous la plume des compositeurs Blondeau, Berlioz, Mendelssohn et Nicolai lors de leurs voyages de formation à Rome et dans les principales villes de la péninsule italienne⁵². Remarquons que la décadence supposée de la musique sacrée en Italie avait déjà été l'objet de critiques dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle sous la plume du compositeur, organiste et musicographe anglais Charles Burney⁵³. Comme le rappelle le musicologue italien Alberto Basso, la plupart des compositeurs d'opéra actifs en Italie dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et dans les premières années du XIX^e siècle cumulèrent cette activité avec celle de maître de chapelle, passèrent du théâtre à l'église avec une extrême désinvolture et contribuèrent ainsi au mélange des genres⁵⁴. Les centaines d'œuvres pour orgue du Padre Davide da Bergamo (1791-1863), qui fut comme Donizetti l'élève du compositeur d'opéras italiens Johann Simon Mayr à Bergame, offrent de nombreux exemples tangibles de ce phénomène.

Quatre personnages de compositeurs italiens, deux amateurs aristocrates et deux professionnels roturiers, se partagent les premiers rôles masculins de l'opéra-comique *La Barcarolle*, créé le 22 avril 1845 au Théâtre de l'Opéra-Comique. Située à Parme, l'intrigue

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40 (scène 18) : LE BARON : « De vos voisins, chaque jour, / Français, votre humeur légère / Vous fait prendre tour à tour / Le costume et la manière. / Chaque pays a ses goûts : / Pourquoi renoncer au nôtre ? / La France en vaut bien un autre ! »

⁴⁹ Il faut tenir compte des écarts temporels entre cette comédie-vaudeville et la comédie précédente. Le ressentiment nationaliste est encore très fort en 1818, suite à l'effondrement de l'empire napoléonien, tandis que la vie musicale à Paris en 1831 est avant tout marquée par une décennie de triomphe des opéras rossiniens.

⁵⁰ Eugène Scribe, *Le Soprano*, comédie-vaudeville en un acte (1831), dans *OCES*, 2^e série, vol. 22, 1882, p. 301 (scène 2).

⁵¹ *Ibid.*, p. 301-302 : GUIMBARDINI : « N'ayez pas peur, cela ne se gagne pas ; bien plus, ça ne fait rien gagner, car voilà où j'en suis, musicien jusqu'au bout des doigts, des chants heureux, un orchestre superbe, vingt partitions dans la tête, et pas un sou dans la poche. » GERTRUDE : « Et comment cela se fait-il ? » GUIMBARDINI : « La fatalité ! J'ai dix opéras, autant de messes... *Te Deum, de profundis, et caetera*, je n'ai jamais pu en faire entendre une seule note, jamais ! » GERTRUDE : « Est-il possible ! » GUIMBARDINI, *tristement* : « Ils n'ont pas voulu. J'ai mis les opéras en messes, les messes en opéras, et il ne s'est pas rencontré un seul directeur de spectacle assez hardi pour les recevoir et pour les jouer. » *Ibid.*, p. 321-322 (scène 8) : « GUIMBARDINI : « toutes les douceurs de la vie... (*Montrant une bouteille qui est sur la petite table à gauche.*) Je suis sûr qu'il y en a dans cette bouteille de *lacryma Christi*. J'y puiserais deux ou trois cavatines et autant de *requiem*... »

⁵² Hector Berlioz, *Mémoires*, Pierre Citron (éd.), Paris, Flammarion, 1991, p. 212-217. Voir : Matthieu Cailliez, « Observations des compositeurs français et allemands sur la musique religieuse en Italie à l'époque de Rossini, Bellini et Donizetti », *Frontières et altérité religieuse. La religion dans le récit de voyage. XVI^e-XX^e siècle*, Andreas Nijenhuis-Bescher, Susanne Berthier-Foglar, Gilles Bertrand et Frédéric Meyer (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 181-194.

⁵³ Charles Burney, *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières [1771-1773]*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray, Paris, Flammarion, 1992, p. 94 et 123.

⁵⁴ Alberto Basso, *Storia della musica dalle origini al XIX secolo*, Turin, UTET libreria, 2006, vol. 2, p. 1010.

tourne autour de la composition d'une barcarolle que note le jeune musicien Fabio sous la dictée du comte de Fiesque, avant d'en réaliser une riche orchestration, et que copie à leur insu l'organiste Cafarini, avec de légères modifications textuelles, pour le compte du marquis de Felino qui n'est autre que le premier ministre :

LE COMTE.

Notre cour est la plus musicale de l'Italie... Elle retentit toute la journée du bruit des guitares ou des mandolines... Pour plaire à nos grandes dames, il faut qu'une déclaration emprunte la forme d'une romance ou d'un boléro !... et j'ai là une barcarolle bien médiocre... composée pour une personne...

FABIO, vivement.

Dont tu es amoureux.

LE COMTE, souriant.

C'est possible⁵⁵ !...

Le marquis pense très naïvement être le véritable compositeur de la barcarolle et ce quiproquo est l'un des principaux moteurs du livret. Les deux aristocrates sont des ennemis jurés sur le plan politique et Fabio est l'élève émancipé de Cafarini. Plusieurs préjugés étudiés dans les pièces précédentes se retrouvent ici. La pauvreté du jeune Fabio est caractérisée par son logement, une mansarde⁵⁶, et contraste avec son talent artistique qui n'attend qu'une occasion pour s'épanouir au théâtre lyrique⁵⁷. Cafarini brille par son incompétence musicale assumée⁵⁸ et sa nature d'intrigant décomplexé⁵⁹. Il veille à écarter ses potentiels concurrents⁶⁰ et constitue une nouvelle caricature de compositeur italien dans l'œuvre dramatique de Scribe.

L'intrigue de *L'Opéra à la cour*, un opéra-comique en quatre parties créé le 16 juillet 1840 au Théâtre de l'Opéra-Comique, compte deux personnages de compositeurs allemands,

⁵⁵ Eugène Scribe, *La Barcarolle*, opéra-comique en trois actes (1845), dans *OCES*, 4^e série, vol. 12, 1879, p. 283 (acte I, scène 3).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 275-276 (acte I, scène 1) : « Une mansarde dans la maison de Cafarini. » [...] / LE COMTE : « Vivent les ménages d'artistes !... Un peu haut... six étages à monter... Mais que d'avantages !... pas de domestiques curieux et bavards !... On prend la clef chez le portier, on s'annonce soi-même, et l'on ne fait pas antichambre... car je crois que mon pauvre Fabio n'a pas d'autres pièces que celle-ci... En bon air, du reste, une vue superbe... toute la ville de Parme dans ses sommités !... Rien que des toits !... Je pourrais même, je crois, apercevoir d'ici celui de mon palais... Pauvre garçon ! (S'asseyant devant le clavecin.) C'est ici, c'est à ce clavecin, qu'il travaille nuit et jour, sans relâche, sans distractions, sans un instant de plaisir !... »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 277, 283, 315 et 385.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 282 (acte I, scène 3) : FABIO : « Je sentais bien que j'avais quelque talent, que j'étais né pour la musique, mais je sentais en même temps que je n'étais qu'un ignorant... qu'il me fallait apprendre la composition, le contre-point... que sais-je ?... Et je m'étais adressé au maestro Cafarini, organiste de la cathédrale, pour lui demander, non le génie, il n'en vendait pas... mais la science, qui, souvent, en tient lieu. » *Ibid.*, p. 325 (acte II, scène 4) : CLÉLIA : « On nous prie / D'aider, de protéger ses essais... » CAFARINI, à part, avec humeur : « Pourquoi donc ? » CLÉLIA : « C'est un maître déjà fort habile, dit-on ! » CAFARINI, bas, au marquis : « C'est faux ! c'est mon élève ! » *Ibid.*, p. 283, 289-290 et 311.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 309 (acte I, scène 11) : LE MARQUIS : « Je ne lui laisse que cela à faire... Je forcerai bien alors notre grande-duchesse à renvoyer tous ceux qui ont voulu me renverser... Primo, ce comte de Fiesque... d'autant plus mon ennemi mortel, qu'il a une place superbe... grand-maître du palais... Je le destitue... je l'exile... peut-être mieux... Je ferai ce que je pourrai ! » CAFARINI : « C'est trop juste !... (D'un air câlin.) Et comme vous pouvez me donner la place de maître de chapelle de la cour... » *Ibid.*, p. 355 (acte III, scène 2) : GINA : « Mais au moins, on ne le condamnera pas sans l'entendre ! » CAFARINI : « Au contraire !... C'est là l'avantage d'un secret d'État... L'affaire ne sera jamais discutée et il ne sera question de rien... Le prince le veut ainsi... pour des raisons à lui connues... et qui ne te regardent pas... Ce qui nous regarde, c'est que demain, aujourd'hui peut-être, je serai nommé maître de chapelle de la cour... avec le ruban de Saint-Michel, le ruban noir... etc., etc. »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 291 (acte I, scène 5) : CAFARINI : « Heureuse menace / Qui d'ici le chasse, / Et me débarrasse / D'un voisin gênant, / Qu'au diable je donne / Et que j'abandonne, / Car je le soupçonne / D'avoir du talent ! »

Cornélius, le maître de chapelle du grand-duc de Waldemar et professeur de musique de sa fille, la princesse Amélie, et M. de Bamberg, le gouverneur du prince Ernest qui convoite la main d'Amélie. Raillée par Bamberg⁶¹, la musique de Cornélius est appréciée par le grand-duc pour sa capacité à le faire s'endormir :

J'adore sa musique... il n'est rien de pareil...
Elle me rafraîchit, me calme, me délasse...
Et me procure seule un doux et bon sommeil,
Que je ne puis trouver... pas même après la chasse⁶².

Dans sa charge satirique, Scribe ne se montre ici pas plus tendre avec le compositeur allemand qu'il ne l'avait été avec les compositeurs italiens⁶³. Notons que toute référence au compositeur allemand Peter Cornelius (1824-1874), âgé de sept ans lors de la création de *L'Opéra à la cour*, est exclue. Dans cet opéra-comique, Cornélius est depuis dix ans le compositeur exclusif du grand-duc dont la chanson préférée est « Le bon roi Dagobert ». Dans la quatrième scène du deuxième acte, Cornélius fait la cour à Mina de Barnheim, la première demoiselle d'honneur de la princesse Amélie, dont le nom évoque le titre de l'une des plus célèbres comédies de la littérature allemande, *Minna von Barnhelm* (1767) de Lessing. Il lui explique sa méthode pour écarter la concurrence et assurer son privilège qui n'est pas sans rappeler les rapports entre Lully et Louis XIV dans la deuxième moitié du XVII^e siècle :

J'ai pris mes précautions... Voyez-vous, Mina, nous sommes de véritables artistes... nous ne sommes pas comme ces compositeurs français ou italiens qui se déchirent entre eux... Nous autres Allemands ne sommes ni envieux, ni jaloux... et pourvu, par exemple, qu'on nous laisse seuls, nous n'irons jamais attaquer nos confrères... Ici, vous le voyez... jamais d'intrigues ni de cabales, tous les ouvrages réussissent⁶⁴...

Soucieux de conserver ses prérogatives, Cornélius est fier de la censure totale qu'il exerce sur les œuvres des autres compositeurs et se compare volontiers à l'empereur Napoléon exerçant le blocus continental face aux Anglais⁶⁵. Il condamne les opéras qui ne sont pas de sa main à « une quarantaine perpétuelle » et affirme avec orgueil que sa « lyre suffit à la consommation musicale du pays⁶⁶... » Le deuxième personnage de compositeur présenté dans *L'Opéra à la cour* est celui de Bamberg, lequel reconnaît qu'il n'est en réalité qu'un arrangeur et un plagiaire pillant allègrement les opéras de plus d'une quinzaine de compositeurs :

Mais quelle idée, et quel trait de lumière !
Pour composer un chef-d'œuvre parfait,
Que par malheur je ne puis faire,
Pourquoi ne pas le prendre ici tout fait ?
Bannissons toute modestie,
Maîtres au renom si vanté ;
À moi vos chants, votre génie,
Et je vole avec vous l'immortalité !

⁶¹ Eugène Scribe, *L'Opéra à la cour*, opéra-comique en quatre parties (1831), dans *OCES*, 4^e série, vol. 9, 1879, p. 111 (acte I, scène 2) : ERNEST : « C'est le grand-duc ! » AMÉLIE, *se levant et allant à lui* : « Mon père ! » BAMBERG : « Et son ami fidèle, / Maître Cornélius, son maître de chapelle. » MINA, *à demi-voix* : « Qui nous enseigne ici la musique. » BAMBERG, *de même* : « En ce cas, / Il a l'art d'enseigner ce qu'il ne connaît pas. »

⁶² *Ibid.*, p. 112.

⁶³ La *vis comica* entraîne semblables caricatures, sans qu'il faille forcément voir derrière une intention dénigrante. C'est aussi la loi du genre comique.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 125 (acte I, scène 4).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 126 : CORNÉLIUS : « En imitant Napoléon et son système continental... j'ai établi pour les opéras étrangers une ligne de douanes des plus actives... toutes les partitions, tous les duos, trios, quintettes de fabrication étrangère sont impitoyablement arrêtés aux limites de ce petit duché que j'ai déclaré en état de blocus musical. »

⁶⁶ *Ibid.*, p. 126-127.

[...] Oui, je tiens là mon opéra !
Merci, Meyerbeer, Auber, Hérold, Berton, Nicolo, Boïeldieu, Grétry, Adam, Donizetti, Halévy,
Rossini, Bellini...
Et Tutti Quanti,
Merci⁶⁷ !

À travers le personnage de Bamberg, Scribe critique sans doute une nouvelle fois Castil-Blaze, dont les arrangements des opéras de Mozart, Weber et Rossini connaissent alors une large diffusion sur les théâtres de province, mais dont l'étoile a peut-être un peu pâli en 1840⁶⁸.

Dalayrac le Français et Lully l'Italien, ou le parti pris étonnant de Scribe

Deux pièces créées en 1858 et 1859, c'est-à-dire au crépuscule de la carrière du dramaturge, sont consacrées non plus à des personnages imaginaires de compositeurs, mais à deux compositeurs lyriques français, Nicolas Dalayrac et Jean-Baptiste Lully. Ce n'est pas la première fois que Scribe intègre un protagoniste de l'histoire de la musique dans l'une de ses intrigues, ce qu'il avait fait en 1843 avec Carlo Broschi, alias Farinelli, dans l'opéra-comique *La Part du diable*, en traitant une anecdote de la vie du célèbre castrat qu'il avait déjà adaptée et publiée sous forme de nouvelle en 1839 dans le *Journal des débats*⁶⁹. De même, ce sont deux anecdotes liées à la jeunesse de Lully et à celle de Dalayrac qui servent de prétexte aux pièces étudiées à présent. L'action de l'opéra-comique en trois actes *Les Trois Nicolas*, qui est créé le 16 décembre 1858 au Théâtre de l'Opéra-Comique, se déroule à Paris en 1787 et met notamment en scène le marquis de Villepreux, chargé par interim de la surintendance des menus plaisirs du roi, Dalayrac, garde du corps de M. le comte d'Artois, et Trial, artiste de la Comédie-Italienne qui donnera son nom à un emploi d'opéra-comique. Suite à un improbable concours de circonstances, les trois hommes sont arrêtés ensemble de nuit, alors qu'ils portent tous trois un masque et un costume de domino noir, se font appeler « Nicolas » et refusent de décliner leur véritable identité. Cet épisode a donné son nom à l'ouvrage. Si l'histoire d'amour romancée de Dalayrac avec une aristocrate, la jeune chanoinesse Hélène de Villepreux, nièce du marquis, est une pure invention de Scribe, son enfance à Toulouse, évoquée dans la onzième scène du premier acte, et son passage dans l'armée sont par contre des faits réels que le librettiste emprunte sans doute à la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis⁷⁰. Le dramaturge s'amuse ainsi à jouer aux frontières de la réalité et de la fiction, sans

⁶⁷ *Ibid.*, p. 141-142 (acte I, scène 8).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 151-152 (acte II, scène 2) : MINA : « Et comment vous y êtes-vous pris pour avoir du talent ? » BAMBERG : « Eh parbleu !... je l'ai pris tout fait !... Dans l'embarras où était monseigneur... dans l'obligation d'improviser un opéra, je cherchais qui je choiserais pour guide parmi tous nos grands maîtres... et alors, il m'est venu une idée... une idée admirable... c'est de prendre les leurs... J'ai pris tout ce qui m'a convenu... à droite, à gauche... j'ai composé, avec toutes ces richesses, un opéra économique qui ne me coûte rien... (*Faisant le geste de couper avec des ciseaux.*) Rien que la main-d'œuvre !... » ERNEST et MINA : « Mais c'est d'une audace !... » BAMBERG, *vivement* : « C'est de la modestie !... je n'aurais pas fait mieux... je le reconnais... par exemple, je n'ai pas pu tout prendre... mon opéra n'aurait jamais fini... mais avec un peu de Boïeldieu, de Weber, de Mozart et de Rossini... j'ai fait encore un petit chef-d'œuvre en un acte fort agréable... Quant à l'unité... à l'ensemble et à la couleur locale, c'est la chose dont on se passe le plus aisément... Les dilettanti n'y tiennent pas. »

⁶⁹ Eugène Scribe, *La Part du diable*, opéra-comique en trois actes (1843), dans *OCES*, 4^e série, vol. 11, 1879, p. 51-158. Eugène Scribe, « Feuilleton du Journal des débats. *Carlo Broschi*. Nouvelle historique », *Journal des débats*, 25, 27, 29 et 31 août, 3 et 6 septembre 1839.

⁷⁰ François-Joseph Fétis, « Dalayrac (Nicolas) », *Biographie universelle des musiciens*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, t. III, p. 235-237. Voir : Castil-Blaze, « Dalayrac (Nicolas) », Auguste Wahlen (dir.), *Nouveau dictionnaire de la conversation*, Bruxelles, À la Librairie historique-artistique, 1845, t. IX, p. 81-82 ; Louis-Gabriel Michaud (dir.), « Dalayrac (Nicolas) », *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, Chez Madame C. Desplaces, 1855, t. X, p. 23-24.

négliger pour autant l'habile construction de l'intrigue et la préparation des effets propres à « la pièce bien faite », une formule dramatique héritée de Beaumarchais dont il est le spécialiste reconnu. L'enthousiasme du vicomte d'Anglars, neveu du marquis⁷¹, et celui d'Hélène de Villepreux pour la musique de Dalayrac témoignent une nouvelle fois des efforts à long terme du librettiste pour défendre et promouvoir « l'école française » de l'opéra-comique des XVIII^e et XIX^e siècles :

HÉLÈNE.

Je vous remercie, monsieur, au nom des pauvres, de cette généreuse offrande... (*Après un instant de silence et d'embarras.*) De qui ai-je l'honneur de la recevoir ?... (*Voyant qu'il garde le silence.*) De monsieur...

DALAYRAC.

Dalayrac.

HÉLÈNE, vivement.

Le compositeur !... Ce nom qui chaque jour retentit à mon oreille !... L'homme de cœur, de talent, de génie !...

DALAYRAC.

Madame !...

HÉLÈNE.

Vous ne pouvez vous dérober à mes éloges !... le chantre de *Nina*, de *la Folle par amour*, est notre compositeur, notre protégé à nous autres femmes !... Oh ! monsieur, quelle belle carrière s'ouvre devant vous⁷² !

Dans *Les Petits Violons du Roi*, opéra-comique en trois actes créé le 30 septembre 1859 au Théâtre-Lyrique, Scribe prend le parti surprenant de considérer Lully comme un compositeur italien, alors que sa nationalité française (acquise par naturalisation en 1661) ne fait aucun doute aux yeux des musicographes français du XIX^e siècle. À l'article « Lully » de leur *Dictionnaire historique des musiciens*, Alexandre-Étienne Choron et François-Joseph-Marie Fayolle observent ainsi en 1810 : « LULLY (J.-B.), surintendant de la musique du Roi, et son secrétaire en la grande chancellerie, naquit à Florence en 1633. Suivant la remarque de Charles Perrault, il peut être regardé comme Français, puisque tous ses ouvrages ont été produits en France⁷³. » Plus sévère, le musicographe belge François-Joseph Fétis compare

⁷¹ Eugène Scribe, *Les Trois Nicolas*, opéra-comique en trois actes (1858), dans *OCES*, 4^e série, vol. 18, 1880, p. 127-128 (acte I, scène 3) : LE MARQUIS : « Ah diable ! je ne ferai plus rien sans te consulter, d'autant que j'ai un bien autre embarras pour le voyage de la cour à Fontainebleau, qui doit avoir lieu d'un jour à l'autre... il faut un opéra nouveau ! LE VICOMTE : « Mais vous avez *Azémia, ou les Sauvages*, musique d'un jeune militaire, d'un garde du corps : Dalayrac, enfin ! je ne vois pas d'obstacle... » LE MARQUIS : « Si vraiment. Le compositeur, qui avait jusqu'ici travaillé avec ardeur, s'est tout à coup arrêté ; son poète, son ami, M. de Lachabeaussière, un garde du corps, comme lui, ne peut plus rien en obtenir. Que faire ?... moi, je ne connais pas ce M. Dalayrac ! » LE VICOMTE : « Je le connais, moi : c'est mon ami intime, à la vie, à la mort ! » LE MARQUIS : « Quel bonheur !... mais depuis quand le connais-tu donc ? » LE VICOMTE : « Depuis hier soir ! je vous ai dit qu'en arrivant j'avais été à la Comédie-Italienne ; on donnait un opéra de lui. J'étais là, aux premières loges, à applaudir, à crier *bravo* !... et, dans l'entr'acte, je m'étais assis au foyer, exprimant mon enthousiasme, que partageaient mes voisins, excepté un seul : un jeune homme triste et sombre. Je le lui aurais pardonné ; mais, pendant que je parlais, je voyais errer sur ses lèvres un sourire dont l'expression me déplaisait. « Oui, monsieur, m'écriai-je tout haut en m'adressant à lui, c'est le premier musicien français, vous ne pouvez le nier ! - Monsieur, me répondit-il avec le même sourire qui m'agaçait, voilà ce que je n'avouerai jamais ! - Si, monsieur ! - Non, monsieur. - Voici mon nom : le vicomte d'Anglars !... le vôtre ? - Dalayrac... »

⁷² *Ibid.*, p. 165 (acte II, scène 6).

⁷³ Alexandre-Étienne Choron et François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris, Valade, 1810, t. I, p. 431.

Lully aux compositeurs italiens de son temps pour lui dénier toute originalité propre⁷⁴. À travers un exemple emprunté au XVII^e siècle, le projet de Scribe n'est pas tant de réécrire l'histoire de la musique que d'inscrire sa volonté de restreindre le poids et l'influence de la musique italienne en France au XIX^e siècle, alors qu'il fut paradoxalement le librettiste de Rossini, Donizetti et Verdi⁷⁵. Scribe s'inspire d'un fait mi-réel, mi-légitime, le passage du jeune Lully dans la cuisine de la duchesse de Montpensier⁷⁶, remplacée dans l'opéra-comique par celle de Béchamel, l'inventeur de la sauce du même nom et propriétaire du restaurant *À la Pomme de pin*. Sur le plan historique, rappelons que Louis Béchameil de Nointel fut le maître d'hôtel du roi Louis XIV. Lully fait partie des jeunes apprentis pâtissiers ou patronnets, aux côtés de Vol-au-vent et Risotto, et a le secret des deux recettes italiennes qui assurent le succès du restaurant français, le soufflé au parmesan et le sorbet au melon, une anticipation à peine voilée, aux yeux de Scribe, des futurs succès musicaux « italiens » de Lully sur les scènes françaises⁷⁷. En outre, l'orthographe italienne « Lulli », employée constamment tout au long de la pièce, confirme cette partialité du dramaturge. Dès que Béchamel a le dos tourné, le jeune musicien transforme la cuisine en salle de répétition et ses occupants en instrumentistes zélés, tout en occupant le poste de chef d'orchestre :

LULLI.

Et maintenant, aux armes !...

TOUS.

Aux armes !...

(Ils vont chercher leurs violons.)

LULLI.

Et répétons notre belle symphonie ! y sommes-nous ?...

TOUS.

⁷⁴ François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de H. Fournier, 1840, t. VI, p. 203.

⁷⁵ Cette intention d'auteur supposée est cependant à relativiser, car elle ne tient pas entièrement compte des lois et des traditions propres aux genres du vaudeville et de l'opéra-comique.

⁷⁶ Si l'emploi de Lully comme garçon de chambre au service de la duchesse de Montpensier entre 1647 et 1652 est avéré, son passage en cuisine est une légende encore vive à la fin du XIX^e siècle. Voir : Clément Félix, *Les Musiciens célèbres depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1878, p. 21 : « Le jeune Italien plut d'abord à mademoiselle de Montpensier, qu'il égayait autant par son divertissant esprit que par son baragouin mélangé de toscan et de français. Mais les agréments de sa position ne durèrent pas longtemps. Lorsqu'il sut assez bien notre langue pour s'exprimer à peu près comme tout le monde, on ne lui trouva plus le même attrait : il eut le chagrin de se voir réformé et employé dans les cuisines de l'hôtel. Les marmitons de la princesse ne purent qu'être charmés de compter parmi eux un mélomane qui, dans les intervalles de ses occupations, leur donnait des concerts improvisés, en raclant un mauvais violon. » François Desplantes, *Les Musiciens célèbres*, Limoges, Eugène Ardant et C^{ie}, 1889, p. 15 : « Ses débuts à Paris ne furent point brillants. M^{lle} de Montpensier le plaça dans ses cuisines en qualité de marmiton. Là, il passait ses instants de loisir à se distraire et à amuser ses camarades en jouant sur un mauvais violon : le comte de Nogent entendit par hasard le jeune virtuose, remarqua son jeu et le signala à M^{lle} de Montpensier, qui donna des maîtres de violon et de clavecin à l'apprenti cuisinier. » Richard Schaal et Eugène Borrel, « Lully (Lulli) », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume (dir.), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1986, vol. 8, p. 1299 : « Lully begann seine erste Stelle als *Garçon de la chambre* und als Lehrer der ital. Sprache (eine Tätigkeit als Küchenjunge wird von den meisten Lex. angeführt, gehört jedoch in das Reich der Legende). »

⁷⁷ Eugène Scribe, *Les Petits Violons du roi*, opéra-comique en trois actes (1859), dans *OCES*, 4^e série, vol. 18, 1880, p. 238-239 (acte I, scène 4) : BÉCHAMEL, entre d'un air soucieux et tout en ôtant son chapeau et son habit, tout en reprenant sa veste et son bonnet de coton, il débite le monologue suivant : « Je croyais, par la sauce qui porte mon nom et que j'ai inventée, la sauce Béchamel, m'être fait une réputation artistique, et dans tous les menus qu'on me commande... (*Tirant un papier de sa poche.*) tout à l'heure encore, chez M. le duc de Brézé... on place toujours en première ligne, les deux mets italiens inventés ou exportés par ce lazzarone de Lulli. Le soufflé au parmesan et le sorbet au melon !... C'est humiliant pour moi, pour la cuisine française... »

Oui !

LULLI.

Attention au commandement ! une, deux, trois...
(*Il bat la mesure. - Répétition de la symphonie que Lulli dirige.*)

RISOTTO.

Voici le maître qui revient !...

TOUS.

En place !
(*Ils placent leurs violons et reprennent leurs casseroles*⁷⁸.)

Ambitieux et conscient du pouvoir que lui confère la direction musicale, Lully a la prémonition de la glorieuse carrière qui l'attend au service du roi de France⁷⁹. Cette carrière prend forme à la toute fin de l'opéra-comique, lorsque Louis XIV entend le concert des marmitons dirigés par Lully et lui offre tout ce qu'il désire :

LULLI.

Mes amis... mes amis... j'ai vu le roi de France, il m'a parlé.

TOUS.

O ciel !

LULLI.

De qui est cet excellent sorbet ? – De moi, sire. – Et cette excellente musique ? – Touzours de moi. – Alors tu peux me demander tout ce que tu voudras... » Et moi j'ai demandé... j'ai demandé beaucoup.⁸⁰

Le dramaturge affuble Lully d'un accent italien caricatural dans la majeure partie de l'ouvrage et le présente à plusieurs reprises comme un compositeur intrigant, à l'instar des compositeurs italiens étudiés précédemment⁸¹. Le musicien se montre même capable de battre à ce jeu deux de ses compatriotes pourtant rompus à cet exercice, le cardinal Mazarin, non représenté sur scène, et Ododéi, son majordome et factotum, dont le nom constitue probablement une allusion parodique au personnage d'espion vénitien Homodei dans le drame *Angelo, tyran de Padoue* (1835) de Victor Hugo :

LULLI, joyeusement.

Victoire, victoire !
Pour moi quelle gloire !
Déjà pour début,
J'ai touché le but !
Salut à l'intrigue

⁷⁸ *Ibid.*, p. 238 (acte I, scène 3).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 236-237 : LULLI : « Osez me croire, / Ce qui vous donnera / Fortune, honneur, et cætera, / Oui, c'est la musique / L'art doux et magique / Qui, si l'on pratique / Ses doctes leçons, / Nous livre à la ronde / L'empire du monde / Dont la voix profonde / Redit nos chansons. » TOUS : « Oui, c'est la musique, etc. » LULLI, continuant avec chaleur : « Ainsi qu'en un rêve, / Déjà je crois voir / La place où m'élève / Mon ardent espoir ; / L'orgueil et l'idole / D'un peuple jaloux, / Comme au Capitole / Je monte avec vous ! / Dames et marquises / À nos chants vainqueurs / Doucement surprises / Entr'ouvrent leurs cœurs ! / Et le roi de France, / J'en ai l'espérance, / Peut-être demain / Nous tendra la main ! » TOUS : « Oui le roi de France / Nous tendra la main ! »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 331-332 (acte III, scène 15).

⁸¹ *Ibid.*, p. 264 (acte I, scène 12) : ODODÉI : « C'est piou honorable et piou rassurant, ma qui m'assoure, petit, que tou réussiras ? » LULLI : « Ze suis Italien, et vi savez, signor, qu'en fait d'intrigue, nous n'avons pas nos pareils. »

Par qui, sans fatigue,
On fait un chemin
Rapide et certain⁸² !

En conclusion, le compositeur d'opéra constitue un personnage récurrent dans l'œuvre dramatique de Scribe, laquelle prend de temps à autre la forme d'un métathéâtre qui appartient pour partie à la tradition héritée d'Italie du *metamelodramma*, de l'opéra sur l'opéra⁸³. Le dramaturge utilise souvent l'humour et les stéréotypes pour présenter les difficiles débuts de carrière et la pauvreté des jeunes compositeurs français. Très investi au sein de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, il s'efforce autant qu'il le peut de faire l'éloge de l'école française confrontée, à partir des années 1820, à la rude concurrence des opéras rossiniens. Il satisfait du même coup l'horizon d'attente de son public, celui du Gymnase et de l'Opéra-Comique, qui fréquente peu le Théâtre-Italien. Scribe n'oublie pas d'évoquer le parcours privilégié du jeune compositeur français qui consiste alors en des études accomplies au Conservatoire de Paris et suivies par l'obtention du prix de Rome. Les arrangeurs d'opéras allemands et italiens, tels que Castil-Blaze, sont sévèrement critiqués pour leur manque de patriotisme. En outre, Scribe présente les compositeurs étrangers, qu'ils soient italiens ou allemands, comme des intrigants qui cherchent à favoriser leur carrière par des méthodes non musicales. Le dramaturge se moque enfin des frontières poreuses entre musique lyrique et musique religieuse en Italie et fait constamment référence à Rossini dans l'ensemble de ses pièces.

Matthieu CAILLIEZ
Université Jean Monnet - Saint-Étienne
Département de Musicologie

⁸² *Ibid.*, p. 266-267 (acte I, scène 13).

⁸³ Voir : Francesca Savoia, Roberto De Simone, *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, Gênes, Edizioni Costa & Nolan, 1988 ; Céline Frigau Manning (dir.), *La Scène en miroir : métathéâtres italiens (XVI^e-XX^e siècles). Études en l'honneur de Françoise Decroisette*, Paris, Classiques Garnier, 2016.