



HAL
open science

”Que le son du canon trois fois retentisse: scènes de guerre et de combat dans l’opéra et l’opéra-comique de la fin de l’Ancien Régime et de débuts de la Révolution”

Nathanaël Eskenazy

► **To cite this version:**

Nathanaël Eskenazy. ”Que le son du canon trois fois retentisse: scènes de guerre et de combat dans l’opéra et l’opéra-comique de la fin de l’Ancien Régime et de débuts de la Révolution”. Scènes de guerre en Europe, XVIe / XVIIIe siècles, Catherine Pascal; Léo Stambul, Jun 2024, Montpellier, France. hal-04830766

HAL Id: hal-04830766

<https://hal.science/hal-04830766v1>

Submitted on 11 Dec 2024

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.

« Que le bruit du canon trois fois se fasse entendre » : scènes de guerre et de combat dans l'opéra et l'opéra-comique de la fin de l'Ancien Régime et du début de la Révolution

Nathanaël Eskenazy / Patrick Taïeb

« Il n'y a pas de gloire achevée sans celle des armes. »¹ Relevant de la brillante carrière militaire, la gloire des armes offre encore à celui qui la suit l'occasion de combattre sur le champ de bataille. On peut la considérer dès lors autant une gloire pour soi-même que pour ceux qui accompagnent le preux combattant : elle rehausse le prestige et l'honneur, elle montre la bravoure et l'héroïsme, elle fédère également autour de celui qui s'engage dans la bataille de manière intrépide car il est capable d'insuffler à ceux qui l'escortent autant de grandeur héroïque et de bravoure. La France n'a pas connu de guerre au XVIII^e siècle, du moins sur son sol : c'est le constat pourtant paradoxal - quand on connaît l'histoire européenne du Siècle des Lumières-, que fait Arlette Farge². Mais ainsi que le précise cette dernière, cette guerre s'est déroulée aux frontières, à l'étranger. Trois conflits traversent une partie du siècle, mettant le continent à feu et à sang, et dans lesquels la France est engagée : la guerre de Succession de Pologne (1733-1738), celle d'Autriche (1740-1748) et la guerre de Sept ans (1756-1763). Cette présence de la guerre durant plus d'une trentaine d'année nourrit l'inspiration des artistes comme celle des commentateurs : Diderot, notamment, fait l'analyse dans ses salons de plusieurs toiles de Casanove ou de Lothenbourg³. On peut également citer Pierre Lenfant qui représente certaines batailles remportées par Louis XV comme celle de Fontenoy. [illustration 1]. La musique n'ignore pas ce phénomène de la scène de guerre, considérée comme un genre artistique à part entière, et se le réapproprie, notamment à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution dans l'opéra ou l'opéra-comique. Expliquer cet intérêt que ces deux genres ont eu pour la scène de guerre n'est pas chose aisée, mais on peut trouver un point d'ancrage en insistant sur le fait que ces œuvres incarnent l'Histoire- prenons ce mot dans son sens étymologique-, et lui donne corps et chair. France Marchal-Ninosque a montré combien ce regain d'intérêt pour l'Histoire dans certains opéras représentés sur la scène de l'Académie royale de musique après la Guerre de Sept ans était une manière aussi de redonner un nouveau souffle à une poétique de l'opéra fondée essentiellement sur le merveilleux et de mettre de côté celui-ci ainsi que les sujets gréco-

¹ Vauvenargues cité par Arlette Farge, *Les fatigues de la guerre*, Gallimard, 1996, p. 95.

² Arlette Farge, *op.cit*, p. 11.

³ On pourra se reporter, entre autres, au Salon de 1767 dans lequel Diderot fait l'analyse de plusieurs scènes de bataille de Lothenbourg. Diderot, *Œuvres complètes*, Tome IV, édition de Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, pp. 735-737

latins⁴. Certaines œuvres choisissent de s'inscrire dans un retour vers une histoire plus ancienne, celle du Moyen Âge à travers des récits historiques ou des chroniques : c'est le cas pour *Raoul Sire de Créqui*⁵ (1789) ou encore *Richard Cœur de Lion*⁶ (1784) et *Sargines*⁷ (1788)⁸. *Lodoïska*⁹ (1791), dont la trame est tirée du roman de Jean-Baptiste Louvet de Couvray, *Les amours du chevalier de Faublas* et de sa première partie « Une année de la vie du chevalier de Faublas », publié en 1787, qui fait écho à l'histoire récente de la Pologne, la confédération de Bar opposant Stanislas-Auguste à des nobles polonais, ces derniers accusant le roi d'être à la solde de la Russie. Cette guerre se finit par le premier partage du royaume de Pologne.¹⁰ Cependant, Fillette-Loroux transpose son livret dans la Pologne du XVII^e siècle,

⁴ France Marchal-Ninosque, « Drame lyrique médiévale et tragédie lyrique nationale sur la scène de l'Arm après la guerre de Sept ans », *l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. Approches plurielles*, sous la direction de Sylvie Bouissou, Pascal Dénécheau, et France Marchal-Ninosque, 2015, pp. 67-85. Consultable avec le lien suivant : http://www.iremus.cnrs.fr/sites/default/files/lopera_de_paris_sous_lancien_regime._approches_plurielles.pdf

⁵ Livret de Boutet de Monvel et musique de Nicolas-Marie Dalayrac, Comédie-Italienne, 31 octobre 1789. Le *Mercur de France* du 14 novembre 1789 fait un compte rendu particulièrement élogieux sur l'opéra, pp. 41-43. On y lit notamment les propos suivants : « Cet ouvrage est d'un grand effet : il offre beaucoup de mouvements, de situations, de tableaux variés et attachants. [...] Les oppositions musicales se joignent aux oppositions dramatiques et l'illusion s'y complète par tous les sens. »

⁶ Livret de Michel-Jean Sedaine et musique de André Grétry, Comédie-Italienne, 21 octobre 1784. Le livret est tiré d'une série de fabliaux publié par le Grand d'Aussi. Le *Mercur de France* d'octobre 1784, pp. 227-234, fait un compte rendu mitigé critiquant notamment le livret mais saluant la musique qui obtint un grand succès : « Quant à la musique, elle est d'un genre facile et agréable. On a entendu avec plaisir et applaudi avec transport, une foule de petits airs, de rondes, de vaudevilles écrits d'un style gracieux et piquant. Quelques grands morceaux richement et largement composés, ont fait reconnaître le musicien célèbre à qui nous devons ce nouvel opéra-comique. »

⁷ Livret de Boutet de Monvel et musique de Dalayrac, Comédie-Italienne, 14 mai 1788. Dans la livraison du 24 mai 1788 du *Mercur de France*, pp.180-190, et ce, malgré quelques réserves, on peut lire un compte rendu très favorable à l'opéra : « [...] Le tableau que présente le quatrième acte est tout à la fois varié, pittoresque, touchant et pathétique. [...] Le succès de l'ouvrage a été complet. On a remarqué dans la musique un style varié, de beaux effets, une grande intelligence de la scène, et de la fierté dans motifs qui en exigent. »

⁸ Sur cette question du Moyen Âge à l'Opéra-comique, voir Patrick Taïeb « La musique ancienne dans trois opéras de Grétry et Dalayrac : *Richard Cœur-de-Lion* (1784), *Sargines* (1788) et *Raoul, Sire de Créqui* (1789), *Accès aux textes médiévaux de la fin Moyen Âge au XVIII^e siècle*, sous la direction de Michèle Guérte-Laferté et Claudine Poulain, Paris, Honoré Champion, 2012, pp. 471-489.

⁹ Livret de Claude-François Fillette-Loroux et musique de Luigi Cherubini, Théâtre Feydeau, 18 juillet 1791. Dans le *Mercur de France* d'août 1791 pp.42-46, on peut lire les propos suivants : « [...] On voit dans ce sujet, ainsi disposé, peu de situations neuves ; mais il y a du mouvement, des tableaux, un grand spectacle et beaucoup d'effet théâtral. La pantomime du dénouement, aidée du mécanisme des décorations en agitant l'âme, supplée à un intérêt réel. Cet ouvrage ne pouvait donc manquer d'avoir du succès, et en effet il en a beaucoup. [...] La musique est de M. Cherubini [...] Nous lui reprocherons cependant un excès de beauté, une attention trop continue à travailler avec soin toutes les parties de son ouvrage, une perfection trop suivie, enfin un manque d'abandon, et même de cette négligence qui repose l'âme, qui la rend plus sensible aux effets qu'on veut produire sur elle et qui la fatiguent quand ils sont trop prodigués. » Le compte rendu s'intéresse également aux décorations ainsi qu'aux acteurs.

¹⁰ Voir Jacques Guilhaumou et Françoise Brunel, « *Lodoïska* » : musique et idées morales en Révolution », *Genre, Révolution, Transgression*, études offertes à Martine Lapiéd, sous la direction de Anne Montenach, Jacques Guilhaumou et Karine Lambert, Aix-en-Provence, PUP, 2015, pp. 71-82. On pourra également consulter l'article de Claire Nicolas-Lelièvre, « *Lodoïska*, un opéra mélodramatique », *Robespierre and Co...04, Il Melodrammatico*, sous la direction de Michela Mengoli, Bologne, Analisi, 1992, pp. 263-285. Enfin, sur la thématique polonaise dans la littérature française, voir François Rosset, *L'Arbre de Cracovie. Essais sur le mythe polonais dans les lettres française*, Paris, Imago, 1996, plus particulièrement les pages 157-162, « La beauté de Lodoïska ».

s'éloignant quelque peu du roman de Couvray. Il n'en reste pas moins que le spectateur de 1791, du théâtre Feydeau pouvait, malgré le recul d'un siècle imposé par l'opéra de Cherubini, établir le lien avec le récent conflit russo-polonais. On créait ainsi un double effet de miroir : le roman de Couvray prenait appui sur l'histoire de la Pologne et l'opéra de Chérubini sur le roman de Couvray, réactualisant et repensant d'une certaine manière l'histoire -celle du roman-, et l'Histoire -celle de la Pologne. Enfin, *Péronne sauvée*¹¹ met en scène le combat de la ville de Péronne en 1536 contre l'envahisseur anglais. Précisons néanmoins que le librettiste Billardon de Sauvigny s'arrange, dans son livret, avec l'Histoire. En 1536, ce sont des soldats flamands, pour la plupart, qu'ont combattus les Français. Si le librettiste les a remplacés par des soldats anglais c'est aussi en raison d'un contexte post-guerre de Sept ans qui avait vu sortir vainqueur, avec le traité de Paris de 1763, l'empire britannique au détriment de la France. On peut supposer que remplacer des soldats flamands par des anglais était une manière de rejouer l'Histoire et de présenter au spectateur une France victorieuse¹².

D'autres éléments peuvent être également évoqués et ont leur importance : certaines œuvres (*Raoul, sire de Créqui* ou encore *Lodoïska*) mettent en opposition un héros bon et clément contre un tyran exerçant un chantage, à qui, après l'avoir vaincu, on laisse la vie sauve. Il y a au sein de la dramaturgie, une construction manichéenne qui oppose Bien et Mal et dans laquelle la bataille ou la scène de combat joue un rôle capital. En outre, il faut tenir compte de l'importance accordée au peuple comme acteur majeur de la bataille ou de la guerre : soit il exhorte et encourage à se battre, soit il devient l'allié de celui qui combat, en pouvant le seconder ou être un spectateur de ce qui se passe. L'Histoire ne trace pas sa route uniquement avec des héros nobles et généreux, intrépides et héroïques : le peuple est à la fois vu comme un collectif et une entité puissante. Cela permet donc l'élaboration d'un roman national dans lequel le peuple est remis à l'honneur car montrant aussi du courage à l'instar des héros qu'il accompagne, comme le soulignent les travaux d'Anne-Marie Thiesse, qui a analysé la

¹¹ Livret de Billardon de Sauvigny et musique de Nicolas Dezède, Académie royale de musique, 27 mai 1783. Le *Mercur de France* en fait un compte rendu dans la livraison de juin 1783, pp. 45-54. Le livret comme la musique sont soumis à une critique plutôt sur la réserve : « Nous n'entrerons dans aucun détail sur le style de cet ouvrage ; nous dirons simplement qu'on devait s'attendre à y trouver moins de négligences. [...] Nous ne dirons ici que peu de chose de la musique de *Péronne sauvée*. Il nous a paru qu'on l'a jugée trop rigoureusement à la première représentation. Nous y avons trouvé de l'imagination et de l'originalité, des chants agréables et des morceaux d'harmonie supérieurs à ce qu'on attendait d'un compositeur qui n'était encore connu que pour des ouvrages d'un genre moins savant. » Pour une première approche sur cette œuvre, on pourra se reporter à l'article de France Marchal-Ninosque dans le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Garnier, 2019, Tome IV, pp. 90-94.

¹² France Marchal-Ninosque, *op.cit.*, p.91

manière dont les histoires nationales, avec leur cortège de braves combattant pour la liberté et entraînant dans leur sillage tout un peuple, deviennent le cadre privilégié des créations dramatiques notamment au XIX^e siècle¹³. Cette mise en scène de l'Histoire a enfin un but instructif, pour ne pas dire pédagogique pour le spectateur ainsi que le précise le dramaturge Marie-Joseph Chénier dans son texte « De la liberté du théâtre en France » publié en juin 1789¹⁴. Précisons pour clore ce propos liminaire que la scène de guerre ou de bataille est une manière de repenser en cette fin de siècle la place et le statut de la musique instrumentale provoquant du même coup un bouleversement esthétique majeur : qu'il s'agisse de fresque grandiose, de tableau contrastés et vivants, de pantomime, on confie à la musique le soin de narrer et de dire sans forcément le secours des mots. Il y a donc dans la scène de bataille, de guerre ou de combat, un côté spectaculaire, démonstratif, émotionnellement très fort, presque sublime, que Diderot mettait en avant dans le salon de 1767 en commentant une toile de Lothenbourg : « Il faut que je voie partout la variété, la fougue, le tumulte extrême ; il ne peut y avoir d'autre intérêt. Il faut que l'effroi et la commisération s'élancent à moi de tous les points de la toile »¹⁵. On pourrait tout autant appliquer cette citation à la scène de guerre ou de bataille en musique qui peut et se doit de saturer l'oreille du spectateur et permet ainsi une double résonance : celle d'un son orchestral qui se répand dans tous les coins de la salle de spectacle tout autant qu'une entrée en résonance avec l'Histoire récente ou beaucoup plus ancienne. Résonance, échos annonciateurs se manifestent d'abord dans la « rumeur des batailles ».

*

Nous empruntons cette expression à Martin Kaltenecker qui l'emprunte lui-même à un texte de Stendhal sur Haydn que l'auteur avait fait publier sous le nom de Bombet, et qui est la traduction plus ou moins arrangée d'un texte de Giuseppe Carpani sur le compositeur autrichien¹⁶. Martin Kaltenecker en se fondant sur certains éléments de la musique de Haydn montre de quelle manière la thématique militaire en musique change de camp : de quelque chose de pittoresque, elle devient « l'emblème d'une menace »¹⁷. Cette ombre de la guerre plane incessamment sur les œuvres que nous nous proposons de commenter, et se décline de

¹³ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 1999, plus particulièrement les pages 135 à 144.

¹⁴ In *Théâtre*, présentation par Gautier Ambrus et François Jacob, Paris, GF Flammarion, 2002, pp.167-188.

¹⁵ Diderot, *Salon de 1767*, in *Œuvres complètes*, Tome IV, p. 735.

¹⁶ Martin Kaltenecker, *La rumeur des batailles, la musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 2000, p.57.

¹⁷ Martin Kaltenecker, *op.cit.*, pp.57-58.

deux manières. En effet, si les dénouements font la part belle à des fresques grandioses et cherchent à la fois l'effet sonore et dramatique, un autre élément nous paraît capital. La présence de la guerre se manifeste d'abord par ce qui relève du bruit et de la résonance, qui se diffusent de manière constante et peut avoir une valeur annonciatrice d'un combat à venir. Les livrets créent un effet de tension croissant qui trouve son acmé dans la scène de combat proprement dite, mais cela est en réalité préparé, amené et le bruit de la guerre permet également d'ouvrir de manière très large le champ du sonore. La guerre est d'une certaine manière protéiforme, car elle trouve plusieurs déclinaisons dans les opéras de notre corpus. *Raoul sire de Créqui*, dont le premier acte s'achève par une tempête¹⁸ nous servira d'exemple inaugural. Il ne s'agit pas simplement ici d'un événement climatique effrayant que les paysans cherchent à éviter. Elle est l'extériorisation, la manifestation d'un combat à venir mené par Roger, le paysan Gérald, l'écuyer la Hire, dans un final qui est une grande fresque chorale qui alterne à la fois les soli, ensembles auxquels s'ajoute le collectif représenté par le chœur des femmes, des enfants et des vieillards. On peut même aller plus loin en supposant que la tempête est aussi une manifestation divine, une aide providentielle, comme le souligne le chœur des paysannes qui prient au moment où elles voient le cortège des hommes s'en aller¹⁹.

Le combat est aussi une manière de spatialiser et de diffuser le son. À cet égard, la scène 6 du troisième acte de *Lodoïska* est particulièrement intéressante. La didascalie précise : « Ici commence la symphonie guerrière, qui s'interrompt de temps en temps ; le bruit du canon augmente et les coups sont plus précipités. » On peut noter qu'il y a une double référence sonore : d'abord la symphonie elle-même qui fonctionne par intermittence puisqu'interrompue par les réflexions inquiètes de Floreski :

Grands dieux ! ... où est Lodoïska ? ... Traîtres, laissez-moi sortir... Hélas ! ils sont cruels ainsi que leur maître. (*Ici commence la symphonie guerrière, qui s'interrompt de temps en temps ; le bruit du canon augmente, et les coups sont plus précipités.*) Mais que signifie cette alarme ?... Je suis désarmé !.. Que faire ?... Affreuse situation !.. O ciel !... Quelles clameurs aux portes de cette galerie !... » (*Les portes de la galerie sont renversées ; on aperçoit une horde de Tartares ; Titzikan est à leur tête. Les gardes polonaises se sauvent.*)

Cherubini recourt à la tonalité de *ré* majeur à la fois brillante et guerrière et adopte un rythme dactyle qui donne un côté particulièrement martial à ce passage orchestral. [exemple musical 1] S'agrège à cette pièce instrumentale, les coups de canon et ceux des armes. Il y a donc un

¹⁸ Le chœur proclame en effet « Fuyons, évitons la tempête / Qui s'apprête », et la didascalie qui conclut l'acte précise que « le tonnerre gronde fort jusqu'à la fin de l'acte. »

¹⁹ « Ô toi, l'appui de l'innocence, / Ciel, juste ciel ! veille sur eux/Nous t'implorons, prends leur défense / Dérobe-les à tous les yeux. »

mélange entre le bruit de l'artillerie et un bruit stylisé, musicalisé, celui de la symphonie guerrière. Enfin, il y a une véritable spatialisation du son. On suppose que cette symphonie résonne au loin pour lancer le signal de l'attaque des Tartares contre le tyran Dourlinski. En réalité, il y a dans cette scène, avant l'assaut final, une amplification sonore avec les coups de canon qui vont *crescendo*, mais aussi avec la suite de la symphonie qui ne s'interrompt plus jusqu'au début du *finale*. Cette amplification sonore possède un double objectif : immerger le spectateur dans un flux musical ininterrompu tout en lui offrant le spectacle d'un assaut particulièrement violent mais auquel la symphonie guerrière confère un rythme haletant : incendie qui se propage, combat acharné entre Tartares et Polonais, sauvetage de Lodoïska par Floreski, tentative de Dourlinski de tuer Floreski protégé par son serviteur Varbel, comme le décrit la scène 7 du troisième acte :

La symphonie guerrière dure tout le temps de l'attaque et ne s'interrompt plus jusqu'à la finale [sic]. Le fond de la galerie s'écroule et laisse voir à découvert le reste des fortifications, différentes tours, des ponts qui y communiquent ; le tout paraît en feu ; l'incendie fait un très grand ravage ; à l'instant le théâtre est rempli de combattants, Tartares contre Polonais ; sur des remparts on voit aussi d'autres combattants polonais qui repoussent les Tartares ; ce moment doit être le plus vif du combat ; l'incendie aussi doit augmenter ; au milieu de ce désordre, le feu se communique à la tour où est enfermée Lodoïska. Une partie de cette tour croule ; Lodoïska, au milieu des flammes, est prête à en devenir la victime, lorsque Floreski, au sommet de la forteresse, traverse un pont qui communique à la prison de sa maîtresse ; il vole auprès d'elle, la saisit et veut repasser avec elle par le même pont sur lequel il est venu, mais à l'instant le feu coupe le pont et les deux amants tombent dans les bras des Tartares. Varbel qui était également enfermé dans une tourelle, saute sur le théâtre par la brèche que l'incendie y a faite, et vole au secours de son maître. Titzikan et quelques Tartares portent Lodoïska évanouie au bord de l'avant-scène, et Varbel apporte aussi dans ses bras Floreski sur l'autre côté de l'avant-scène. Dourlinski, furieux, sort de la mêlée un poignard à la main, et vient pour en frapper Floreski. Titzikan s'en aperçoit, quitte Lodoïska, traverse le théâtre et vient arracher le poignard des mains du tyran, tandis que Varbel, un genou en terre, pare du bras le coup prêt à être porté par Dourlinski ; des Tartares se jettent sur Dourlinski et Altamoras et les enchaînent. L'incendie augmente toujours.

La « symphonie guerrière » n'a pas pour seule fonction d'immerger le spectateur dans un bouillonnement sonore ; son but est aussi d'accompagner le regard du spectateur dans un décor pour le moins monumental qui doit provoquer, tout comme la musique, un effet des plus saisissants.

La guerre ne se caractérise pas uniquement par les combats qu'elle impose aux assaillants. Elle crée aussi un environnement saturé par le sonore qui va croissant. Il ne s'agit plus d'une simple rumeur de la bataille, mais bien de sons et de bruits concrets qui doivent donner le

signal d'un assaut imminent. Nous nous fonderons ici sur un exemple tiré de *Peronne sauvée*. Rappelons que la ville est menacée par l'assaut que veulent donner les forces anglaises. L'opposition entre peuple français qui tente de défendre la ville et les anglais qui tentent de la prendre se retrouve également dans l'opposition frontale entre deux types de sons, deux manières d'envisager la sonorité et la résonance de la guerre, créant une sorte de clair-obscur musical. L'anglais, fût-il soldat ou officier, est d'abord caractérisé par sa ruse et une violence certaine. La première tactique consiste à ne pas se faire remarquer et à avancer dans le silence le plus absolu afin de surprendre la cité et ses habitants : « Avançons en silence / Que cette fière cité / Qui nous a tant résisté / Tombe en notre puissance » proclament en chœur les soldats²⁰. La violence est celle des coups de canon que veulent infliger les Anglais à la cité de Péronne : « Pour signal, nous devons attendre / Que le bruit du canon par trois fois se fasse entendre »²¹ proclame un officier : ici, nous avons le son brut du canon qui n'est jamais que le signal de l'assaut et dont le but est de mettre à sac la ville, mais que les trois coups rehaussent en lui conférant un caractère très théâtral. Du côté français, on observe, au contraire, une « musicalité » du son guerrier. Ainsi à la scène 10, acte II, le Maréchal de la Marck, gouverneur de Péronne exhorte ses troupes au combat : « Amis, bientôt nous entendrons / Et la trompette et les clairons / Au bruit menaçant des canons / Nous marcherons / Nous combattons » Et à la toute fin du second acte, le maréchal et le chœur des guerriers précisent : « Guidés par le bruit des canons / Au son des fifres, des clairons / Allons chercher la gloire. » Le son des instruments de musique se mêle au bruit des coups de canon, créant ainsi un surplus sonore. Mais lorsque chez les Anglais, il n'y avait que le bruit des armes, il y a du côté français une plus grande euphonie grâce aux cuivres et aux vents dont la sonorité brillante résonne afin d'appeler au combat. À la brutalité, à la violence et à la perfidie des Anglais s'opposent le caractère héroïque des combattants français. La musique est aussi là pour exhorter et encourager les combattants, elle agit de manière directe sur les âmes et sur les corps et peut ainsi générer chez les soldats comme chez leurs chefs militaires une bravoure sans limite. La guerre, est donc une manière de souder la base et le sommet, et de mettre en lumière l'héroïsme d'un homme ou d'une femme autant que celui du collectif.

*

Les opéras précédemment cités mettent en scène de grandes fresques très animées qui montrent à la fois l'héroïsme de certains personnages mais aussi les misères et les ravages de la

²⁰ Acte II, scène 3.

²¹ *Idem*.

guerre. Ainsi, dans l'ouverture du quatrième acte de *Sargines* on assiste au passage des pelotons de soldats, tandis qu'un incendie se propage, obligeant les habitants à fuir ; on notera le rendu sonore qui vient un peu plus souligner le caractère effroyable de ce début d'acte, mêlant le bruit des armes aux instruments militaires :

Le théâtre représente une campagne, terminée, sur un des côtés, et dans l'éloignement par un village. On entend le bruit des armes, le tambour, les trompettes, les timbales. [...] On aperçoit dans le lointain de troupes qui sortent en désordre du village, poursuivant des paysans, hommes femmes qui fuient devant eux. Bientôt la flamme s'élanche des toits de plusieurs maisons. [...] Le fond du théâtre doit peindre toute l'horreur d'un pillage et d'un incendie.

Cet exemple montre de quelle manière le peuple est ici pris en otage entre les soldats qui l'oblige à quitter les lieux et l'incendie qui détruit tout sur son passage. Il n'y a pas ici d'héroïsme de la part des combattants qui, au contraire, usent de leur force face à une population affaiblie et apeurée.

L'héroïsme est pourtant à l'œuvre dans un certain nombre d'opéras-comiques de la fin du siècle et se focalise sur les actes de bravoure d'un personnage en particulier, donnant lieu à une scène de sauvetage. C'est le cas par exemple dans l'acte III, scène 5 de *Raoul, sire de Créqui*. Le héros éponyme, à la tête d'une troupe de soldats, vient délivrer son père Gérard. On en trouve également un autre modèle dans *Richard Cœur-de-Lion*, acte III, scène 8, au moment où Blondel se met à la tête des soldats, et vient en aide à Richard pour l'aider à se débarrasser de trois assaillants :

Les troupes de Marguerite paraissent pour donner l'assaut à la forteresse. Blondel et Williams encouragent les assiégeants. Les assiégés reçoivent un renfort et repoussent l'attaque avec avantage. Blondel alors jette son habit d'aveugle et, sous celui que couvrait sa casaque, il se met à la tête des pionniers. Il les place et leur fait attaquer l'endroit faible dont il a parlé. L'assaut continue. On voit paraître sur le haut de la forteresse Richard qui, sans armes, fait les plus grands efforts pour se débarrasser de trois hommes armés. Dans cet instant la muraille tombe avec fracas. Blondel monte à la brèche, court auprès du roi, perce un des soldats, lui arrache son sabre. Le roi s'en saisit, ils mettent en fuite les soldats qui s'opposent à eux. Blondel se jette aux genoux de Richard qui l'embrasse. Les assiégeants arborent le drapeau de Marguerite.

Cet exemple est d'autant plus intéressant que l'assaut donné sur la forteresse dans laquelle le roi est retenu prisonnier n'est jamais que la conclusion d'une tactique très minutieuse de Blondel : se présenter auprès du gouverneur Florestan, lui demander de venir à une fête pour y rencontrer Laurette dont il est amoureux, puis au moment propice lui intimer l'ordre de rendre

Richard. Ici le rapport de force s'inverse : le chœur de chevaliers, Blondel, Williams font front commun face à Florestan et l'accule afin qu'il cède et rende Richard. Ce dernier n'est donc plus la victime d'un sort malheureux, prisonnier de guerre à la solde du gouverneur. La scène de combat est le moyen pour Richard de recouvrer la liberté tout autant qu'elle est l'agent qui lui permet de retrouver sa stature de roi. Enfin, on peut donner un dernier exemple avec *Lodoïska*, sauvée *in extremis* d'un terrible incendie par Floreski (acte III, scène 7). Il s'agit dans la rage des combats de montrer l'intrépidité et le courage mais aussi de révéler la grandeur d'âme et les vertus de certains héros : la fidélité au roi pour Blondel, mais aussi l'amour pour Floreski. C'est encore l'amour qui pousse Sargines fils, au début du quatrième acte, à défendre, sans qu'on le reconnaisse, Desbarres, à recevoir les coups qui lui sont destinés et à sauver la vie de ce dernier :

[...] Un soldat cuirassé à la légère, mais visière baissée, arrive, voit Desbarres prêt à périr sous les coups dont on l'accable, écarte avec son glaive les ennemis les plus acharnés, jette un cri terrible, couvre de tout son corps le corps de Desbarres, se bat encore, et reçoit tous les coups que l'on porte à celui qu'il défend.

Ces grandes scènes qui mettent en mouvement un certain nombre d'acteurs et de figurants ne doivent pas faire oublier qu'il existe aussi des combats singuliers, des duels dans lesquels les personnages engagent non seulement leur vie mais aussi leur honneur. On se fondera ici sur un exemple tiré de *Lodoïska*, acte I, scène 4. Floreski accompagné de Varbel se retrouve aux prises avec Titzikan et un acolyte Tartare. S'ensuit un combat entre les deux hommes. Floreski désarme Titzikan et lui laisse la vie sauve. C'est sans compter les autres Tartares qui cherchent à venger leur chef, mais que ce dernier arrête : « En t'attaquant, j'ai fait mon métier, tu as fait ton devoir en te défendant bien. Tu m'as laissé la vie, je sauve la tienne. Je t'admire... estime-moi... embrassons- nous. » Le combat ne se résume donc pas à un simple affrontement. Il convoque aussi un code d'honneur, il montre la générosité et la grandeur d'âme de ceux qui s'affrontent au point qu'ils parviennent à tisser un lien d'amitié et un lien protecteur. Celui-ci est enfin un moyen de se donner un ennemi commun à combattre, le tyran Dourlinski que Titzikan parvient dans le *finale* de l'opéra à désarmer au moment où il tente de tuer Floreski faisant du Tartare le bras vengeur du jeune homme.

Les faits d'armes, la bravoure et le courage ne restent pas un apanage masculin et uniquement le fait d'une noble caste élevée dans le maniement des armes. L'Histoire ne se construit pas sur la seule bravoure et intelligence tactique des princes, des rois ou des militaires. Le peuple joue un rôle essentiel dans la conduite de la guerre ou de la bataille en étant aussi bien

l'incitateur qu'un participant ou bien un spectateur passif commentant ce qu'il voit. C'est ainsi que le librettiste de *Péronne sauvée*, Billardon de Sauvigny revendique le choix d'une héroïne issue du peuple en la personne de Marie Fouré :

[...] On dirait que, pour jeter plus d'avilissement sur les peuples, les historiens soient convenus tacitement entre eux de ne représenter que les rois, les ministres et les généraux que comme autant de colosses entourés de pygmées. [...] J'ai eu dessein de consacrer l'opéra de *Péronne sauvée* à célébrer des gens du peuple, je voulais les venger de l'oubli trop ordinaire des historiens, et j'ai choisi pour l'héroïne de la pièce la femme d'un boulanger. D'après cela, on ne doit pas s'étonner que j'aie passé légèrement sur les hauts faits des principaux personnages qui défendirent Péronne. Si c'est un tort aux yeux de quelques lecteurs, on croit m'en donner un plus grave encore en disant que j'ai le projet de mettre l'histoire de France en opéra. Je n'ai rien à répondre, mais je me demande pourquoi on ne pourrait pas rappeler quelquefois l'art des vers et celui de la musique à l'emploi le plus noble qu'ils aient exercé dans les tous les temps, celui de chanter les vertus dont la patrie doit s'honorer.

Le premier fait d'armes de la jeune femme a lieu à l'acte II, scène 4 : du haut des remparts de la ville, Marie aperçoit un anglais à qui elle enlève un sabre, tout en lui assénant un coup sur la tête pour le renverser [**Image 2**]. Le caractère héroïque de la jeune femme transparaît dans deux éléments essentiellement. Tout d'abord un rapport dominant / dominé dû à la position des deux personnages : Marie surplombe la ville, quand l'anglais tente de grimper sur les remparts de Péronne. Ensuite, la manière dont Marie se débarrasse de l'anglais, en lui assénant un coup de sabre, en le renversant, ne lui laissant aucune chance de survie. On sera sensible au caractère « mâle » de la jeune femme qui réussit à retourner l'arme de l'anglais contre lui-même. Marie est également une fervente patriote, ainsi qu'elle le chante dans un air, à l'acte II, scène 8 :

La France a vu sous sa bannière
Plus d'une intrépide guerrière
Chercher et combattre l'Anglais ;
L'Anglais leur cédait la victoire :
J'admire et chéris ces hauts faits,
Sans aspirer à tant de gloire.

Mais quand sous un appât trompeur,
Cet ennemi de ma patrie
Ravage et brûle en sa fureur
L'asile où j'ai puisé la vie,
Je sens à ma bouillante ardeur
Que je suis française, et l'honneur
Rend ma force égale à mon cœur.

On voit ici se dessiner une continuité historique, car Marie met ses pas dans ceux d'une autre héroïne qui a combattu les Anglais, Jeanne d'Arc. Mais surtout il y a dans la guerre une sorte d'excitation à combattre l'ennemi, une manière également de se grandir et de trouver une véritable stature héroïque. Comme le souligne Patrick Taïeb, le personnage populaire véhicule « de plus en plus la permanence de valeurs positives dans un environnement tourmenté. »²²

Vox populi, vox belli. Les œuvres du *corpus* ne mettent pas uniquement l'individu seul au cœur de la bataille ou de la guerre. Il y a également une force collective qui exhorte ou participe au combat en même temps qu'elle peut subir les ravages de la guerre. On peut distinguer trois forces en présence : le collectif masculin qui se bat auprès d'un individu. C'est par exemple le cas pour les Tartares sous la bannière de Titzikan dans *Lodoïska*. Ainsi à la toute fin du dernier acte ceux-ci font exploser la citadelle du tyran Dourlinski et font le geste de victoire sur les Polonais. Ce collectif peut-être également mixte et rassembler à la fois les femmes et les hommes et devenir une force entraînant et incitant au combat. C'est ce que l'on trouve à la fin du troisième acte de *Sargines* dans lequel femmes et paysans encouragent Desbarres et ses soldats à l'affrontement avec les Anglais. Enfin, il peut s'agir d'un collectif uniquement féminin. C'est le cas pour le chœur des femmes, acte III, scène 6 de *Péronne sauvée*, qui assistent au combat des hommes de la ville sur le haut des remparts et se lamentent face à la violence des rixes. La guerre finalement permet aussi de souder le lien entre l'individu et le collectif, le seigneur ou le chef militaire et sa population. C'est ainsi que Desbarres rassure à la manière d'un père paysans et paysannes à la fin de *Sargines* en les exhortant à goûter au bonheur de la paix retrouvée. Le collectif nourrit la bravoure de l'individu qui s'engage pour son honneur, celui de sa patrie, cherche à défendre et sauver celui ou celle qui est en situation de péril, et à son tour, peut aussi nourrir le courage ou les espoirs d'une population en proie aux tourments de la guerre et qui peut en être la victime.

*

Il serait peut-être hâtif de parler des scènes de guerre comme d'un passage obligé ou bien un *topos* dramaturgique de l'opéra-comique et de l'opéra de la fin de l'Ancien Régime et des débuts de la Révolution. Néanmoins, leur présence permet d'interroger une certaine vision de l'Histoire. Des œuvres comme *Sargines* ou *Raoul, sire de Créqui* sont reprises durant la période révolutionnaire et permettent ainsi d'établir un parallèle avec l'Histoire du moment, autrement dit à faire le lien avec le mouvement révolutionnaire bouillonnant et la menace qui

²² Patrick Taïeb, « Dix scènes d'opéra-comique sous la Révolution : quelques éléments pour une histoire culturelle du théâtre lyrique français », *HES, SEDES*, n°2, 2003, trimestre 2, 22^{ème} année, p. 243.

plane au-dessus de lui à cause de belligérants extérieurs. Mais cette menace qu'il faut savoir affronter et faire reculer est une façon de susciter voire de provoquer chez le spectateur un sentiment patriotique mâtiné de fierté. On sera sensible aussi à la manière dont les œuvres repensent le rapport entre un seigneur, un chef militaire et sa population : il s'agit à une période où l'aristocratie est vue comme une caste décadente, où l'image royale est écornée, de présenter un autre visage, celui d'un « chef » vertueux, bon pour les siens et ceux qui l'entourent, et qui apparaît comme un modèle, une sorte d'*exemplum*, face à un anti-modèle, celui du tyran, à l'instar de Baudouin dans *Raoul, sire de Créqui* ou Dourlinski dans *Lodoïska*. Enfin, la scène de guerre, de combat ou de bataille, est une manière de mettre en scène de façon spectaculaire l'Histoire en abandonnant tout le merveilleux que l'on pouvait trouver dans la tragédie en musique et de créer ainsi un spectacle grandiose qui trouverait son apogée au XIX^e siècle avec le drame historique ou le grand opéra²³. Mais que nous dit la musique elle-même de ces confrontations et combats ? Et de quelle manière parvient-elle à les retranscrire ?

*

Il faut d'abord rappeler que la musique militaire relève d'usages variés. Celle-ci sert un cérémonial fortement codifié : rassemblement, décoration de héros, honneur aux morts, musique pour les défilés ; elle rythme la marche des combattants, ordonne la charge ou la retraite²⁴. Il existe donc un répertoire, un stock d'images sonores dont l'audition éveille instantanément l'imaginaire guerrier et que l'art dramatique exploite en appliquant les procédures habituelles des arts d'imitation. Dans l'opéra, à la différence du théâtre, la musique est présente par convention et lorsqu'elle n'est pas chantée, lorsqu'elle vaut comme bruit de guerre, c'est-à-dire comme un élément scénographique s'adressant à l'ouïe, elle se fait objet d'art. La condition de la présence sonore de cette musique de guerre est la transformation d'un objet réel en objet d'art. En réalité, on est dans un processus d'imitation : il s'agit par la musique, par une grammaire et une syntaxe particulière de représenter la musique militaire. Si l'on se fonde sur la fin de l'ouverture de *Raoul sire de Créqui*, celle-ci se caractérise de deux manières lorsque les soldats paraissent sur la scène : en premier lieu une accélération du tempo, Dalayrac note l'indication « plus vite » ; en second lieu, la présence de rythmes pointés qui confèrent à la fin de cette pièce un caractère éminemment

²³ Pour une première approche sur le grand opéra, voir Hervé Lacombe, *Les voies de de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, plus particulièrement les pages 239 à 247. Enfin, sous la direction d'Hervé Lacombe, *Histoire de l'opéra français du Consulat aux débuts la III^{ème} République*, Paris, Fayard, 2021, pp. 303-368.

²⁴ Sur cette question du thème militaire, cf. Martin Kaltenecker, *op.cit.*, pp. 51-64.

martial, avec des appels de cors, de timbales et de trompettes [exemple musical 2]. Il est important de noter également que la musique accompagne juste avant le début du premier acte, tout un ensemble d'actions et de gestes :

Pendant l'ouverture, on aperçoit les paysans effrayés traverser le théâtre et l'on voit des soldats chargés de faisceaux d'armes. Roger les rassemble et leur donne l'ordre de porter ses armes dans un endroit qu'il désigne du geste. Le jeune Craon, pâle, défiguré, tremblant, accourt et tombe presque défaillant sur un banc de pierre qui se trouve vers l'aile gauche du théâtre.

La musique soutient une sorte de grand tableau qui est à la fois visuel et sonore. L'épisode rappelle les « bruits de guerre » du grand opéra français à venir²⁵. Il est important enfin de retenir que cette ouverture a une fonction prédictive, car elle annonce l'événement guerrier du dernier acte ainsi que l'atmosphère générale d'un drame historique dans lequel éléments visuels et musique ont une part presque aussi importante que le texte.

Il faut également considérer le personnage. Parmi les plus appréciés à l'opéra-comique, après le paysan, on trouve le militaire dont la tradition musicale se distingue de celle du sentiment guerrier, apanage de la vertu royale et attribut incontournable du personnage tragique, partagé entre la gloire et la passion. Renvoyons ici à des héros épiques tels que Renaud ou Roland. À l'opéra-comique, le militaire, affirme son caractère par le port seyant de l'uniforme. Celui-ci est prisé par les librettistes et constitue pour le compositeur un élément visuel facile à traduire musicalement. Ainsi, *le Déserteur* de Monsigny²⁶ dont le *finale* du premier acte avec le chœur « Halte-là soldat » où l'on trouve d'abondantes allusions à la musique militaire en raison de la présence d'Alexis, le protagoniste, qui décide de désertir et se fait arrêter par deux soldats.

Il faut également souligner que le public connaît les caractéristiques essentielles de la musique militaire : au premier chef, l'emploi des vents et des percussions, qui remonte au règne de Louis XIV. Ce répertoire prit au cours du XVIII^e siècle une importance croissante hors du cadre de l'armée. La musique militaire est donc sortie de sa pure fonctionnalité pour devenir une musique « pittoresque ». En cause, des concerts que certains régiments donnaient à Versailles ou dans des circonstances exceptionnelles de la vie politique ; en raison aussi de l'intrusion de ce thème militaire dans d'autres genres musicaux. L'allusion à la musique

²⁵ Citons par exemple le début de l'acte III du *Prophète* de Meyerbeer (1849).

²⁶ *Le Déserteur*, livret de Sedaine et musique de Monsigny, fut donné à la Comédie-Italienne le 6 mars 1769.

militaire se rencontre dans le répertoire de clavecin sous formes de « batailles », mais aussi dans l'opéra depuis Lully²⁷.

À l'approche de la Révolution, l'opéra-comique donne la priorité au spectacle visuel et multiplie les scènes de bataille qui étaient plutôt du ressort de l'Académie royale de musique laquelle avait donné, entre autres, deux opéras, *Péronne sauvée* de Dézède en 1783, évoqué précédemment ainsi que *Pizarre ou la conquête du Pérou* de Pierre-Joseph Candeille en 1785²⁸. Les ouvertures comportent notamment des fragments de marche, de batailles ou de musique militaire qui prolifèrent et visent à annoncer un genre de dénouement *in extremis* qui caractérise ce que l'on nomme « l'opéra sauvetage »²⁹ : c'est le cas dans *Sargines*, *Raoul, sire de Créqui*, *Lodoïska* ou encore *Richard Cœur-de-Lion*. La scène de l'opéra-comique devient un vecteur de l'information politique par la représentation d'ouvrages traduisant sur la scène les hauts faits des armées révolutionnaires. Parmi les caractéristiques musicales des batailles d'opéra-comique qui deviennent de véritables *topoi* musicaux, on retrouve le rythme pointé souligné par les trompettes et les timbales ou le cor, parfois agrémenté de la petite flûte. Citons l'assaut du château de Dourlinsky au troisième acte de *Lodoïska*. Sur le plan musical, cette bataille finale se caractérise par une grammaire bien rôdée : arpèges, batteries des basses, contretemps et syncopes, mais aussi grandes gammes fusées et modulations qui se font parfois loin du ton initial³⁰.

Il faut également citer une autre pratique, celle des fanfares dont on trouve un très bel exemple dans l'ouverture du *Déserteur* de Monsigny et Sedaine. Ces fanfares semblent empruntées directement au répertoire des ordonnances militaires. Ce type d'intervention est fréquemment employé dans le courant de l'opéra pour annoncer ou illustrer un personnage de marque et sa suite. Ces fanfares sont plus rares dans les ouvertures et ne commencent qu'à se multiplier que les dans les années 1780. Ainsi Monsigny s'en sert pour commencer un court épisode descriptif avec de nombreux contrastes dynamiques et des temps de silence qui fractionnent le discours. [exemple musical 3] Autre exemple de fanfare, celle que l'on trouve dans *Richard Cœur-de-Lion* où Grétry avant l'assaut du château de Linz se contente de quatre

²⁷ Entre autres exemples, citons la scène IV de l'acte II d'*Alceste* de 1674. Ce peut être également un combat singulier comme celui qui oppose Cadmus au dragon dans *Cadmus et Hermione*, acte III, scène 3 (1673)

²⁸ Le livret fut écrit par Pierre Duplessis. La première eut lieu à l'Académie royale de musique le 3 mai 1785.

²⁹ Voir Charlotte Saulneron, *L'opéra sauvetage, l'effet de mode révolutionnaire*, Paris, L'Harmattan, 2020. On pourra lire avec profit les premières pages consacrées au terme générique lui-même et à sa définition, pp. 9-24. On se reportera également au chapitre « Le peuple, ce véritable héros », pp. 73-90 qui vient compléter nos commentaires et analyses donnés précédemment. Citons, enfin, l'article de David Charlton, « On redefinitions of "Rescue opera" », *Music and French Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 169-188.

³⁰ Voir l'exemple musical 1.

mesures de trompettes, de cors et de timbales pour signaler le début de la bataille avant de réaliser une musique de scène beaucoup plus développée. [exemple musical 4] Les fanfares interviennent épisodiquement au sein d'une expression du tumulte dont le matériau est générique. Cette musique pourrait tout autant représenter un orage, une scène de tempête, dans le tableau d'une catastrophe collective.

*

La scène de bataille ou de guerre pose une question plus large, d'ordre esthétique. Comment la musique peut-elle rendre compte de cette activité bouillonnante sans tomber dans une plate imitation des bruits de guerre ? On interroge ici la possibilité de laisser la musique s'exprimer sans qu'il y ait de support verbal. D'où l'importance de nombreux passages orchestraux que l'on a pu évoquer. La scène de guerre est en réalité une manière de créer une synesthésie : elle capte à la fois l'oreille mais aussi le regard, elle interpelle la vue et plonge l'auditeur dans un bain sonore. La musique n'est plus seulement un art des sons ; elle devient un véritable tableau vivant, animé, au rythme haletant et capable de concentrer en peu de temps un processus, celui du mouvement de la bataille ou de la guerre, beaucoup plus long. Il y a dans cette musique quelque chose qui relève de l'aphorisme musical : dire et montrer beaucoup mais dans un temps réduit, avec une écriture condensée et ramassée.