



Les querelles de l'opéra dans la comédie (XVII^e-XVIII^e siècles)

Judith LE BLANC
Université de Rouen

Messieurs, Suspendez un moment les injures dont vous vous accablez tour à tour, pour soutenir une querelle qui vous déshonore en nous ennuyant [...]. Amis outrés de Lully, partisans fanatiques des bouffons, vous déraisonnez depuis quatre mois, sur une question que vous n'avez rendue bizarre que parce que vous ne la comprenez point ; en effet comment juger par comparaison des deux Musiques, quand on ne connaît ni l'harmonie ni les langues ; Lullistes par une vieille habitude qui dégénère en instinct ; Italiens par air, vous n'appuyez les uns & les autres votre parti, que par un effet du hasard qui vous a placé au spectacle à droite plutôt qu'à gauche¹.

C'est sur cet appel au retour à la raison que commence *Le Quart d'heure d'une jolie femme ou les Amusements de la toilette*, « dédié à messieurs les habitants des Coins du Roi & de la Reine » et publié au moment de la Querelle des Bouffons. Dès la naissance de l'opéra français, la comédie répercute sur un mode satirique les succès et les déboires du genre, mais aussi les débats esthétiques qui ponctuent sa réception. La délimitation d'un *corpus* comique exhaustif s'avère problématique car outre les pièces qui font explicitement écho dans leur titre à des querelles identifiées – comme *Les Piccinistes et les Gluckistes* de Billardon de Sauvigny –, nombreuses sont les comédies de circonstance, les revues ou les parodies qui leur font écho de façon ponctuelle voire implicite, à l'échelle d'une scène ou d'un air. Par ailleurs, s'il existe des querelles de l'opéra clairement répertoriées et bornées dans le temps, en réalité, la querelle de l'opéra est omniprésente, un bourdon lancinant qui ne s'éteint jamais.

La première querelle identifiable est celle de la musique française et de la musique italienne, querelle séculaire qui reflète la rivalité entre les deux pays. Les querelles de l'opéra ne sont souvent que des avatars de cette querelle France/Italie qui est la grande

¹ *Le Quart d'heure d'une jolie femme ou les Amusements de la toilette. Ouvrage presque moral, dédié à messieurs les habitants des Coins du Roi & de la Reine. Et précédé d'une préface sur la comédie. Par Mademoiselle de *****, Genève, Philibert, 1753. Dans *La Querelle des Bouffons*, éd. Denise Launay, Genève, Minkoff, 1973, vol. 3, p. 2341-2343.

querelle matricielle de l'opéra². Cette querelle refait surface sous une forme particulière au moment de la querelle des Lullystes et des Ramistes, plus encore lors de celle des Bouffons³ et enfin lors de la querelle des Gluckistes et des Piccinistes.

C'est la naissance même de l'opéra qui engendre la première série de querelles autour du genre nouveau⁴, série qui englobe la querelle d'*Alceste*, clairement identifiée⁵, mais aussi la querelle autour du récitatif, celle du *continuum* musical (donnée de poétique intrinsèque au genre que certains ont du mal à admettre), ou encore la querelle de la moralité du genre, celle de la bienséance menée par Boileau, à laquelle les comédies du temps font écho⁶. D'une certaine manière, la première répercussion dramatique de la querelle de l'opéra se trouve dans la scène du petit opéra impromptu du *Malade imaginaire* (II, v) dans laquelle Molière réaffirme la suprématie de la comédie sur le genre naissant de l'opéra et raille en creux Pierre Perrin et Lully⁷. C'est en outre la première fois que le terme « opéra » est utilisé sur la scène pour désigner le genre nouveau. Il est également important de citer *les Opera* de Saint-Évremond (même si la pièce n'a sans doute jamais été représentée), car cette comédie est la mise en œuvre pratique de ses idées sur le genre, développées dans son essai critique intitulé « Sur les Opéras ». Saint-Évremond demeure hostile au principe de la continuité du chant. Il prône l'alternance entre le chant et la parole au nom de la vraisemblance, et condamne le merveilleux qui représente une menace pour l'esprit⁸. Les thèses de Saint-Évremond sont empreintes de chauvinisme et réaffirment la supériorité de l'opéra français sur son rival italien :

Il faut avouer qu'on ne peut mieux faire que fait Quinault, ni si bien que fait Baptiste, sur un si méchant sujet : mais la constitution de nos opéras est tellement défectueuse, qu'on les verra tomber, à moins qu'elle ne soit changée. Je ne ferai pas le déshonneur à Baptiste de comparer les opera de Venise aux siens⁹.

La critique musicale est un *leitmotiv* des comédies à revue à intentions satiriques au XVIII^e siècle. Dans *Le Magasin des Modernes*, créé en 1736 à la Foire Saint-Germain, Pannard stigmatise l'incapacité de l'opéra à créer du « fruit nouveau ». Mercure, chassé de l'Olympe, se retrouve « à la tête du Magasin des Modernes et directeur général des lieux communs ». L'allégorie de la Nouveauté vient lui faire ses adieux :

² Voir pour mémoire le « Dialogue de la Musique Française et de la Musique Italienne » mis en musique par Lully dans son *Ballet de la Raillerie* (1659) avant même l'invention de l'opéra français, la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* de Lecerf de La Viéville (1704), le *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* de l'abbé Ragueneau (1702) suivi de sa « défense » (1705).

³ Voir les très nombreux textes portant sur cette querelle de la musique française et de la musique italienne publiés dans *La Querelle des Bouffons*.

⁴ Voir notamment Herbert Schneider, « Tragédie et tragédie en musique : querelles autour de l'autonomie d'un nouveau genre », *Komparatistische Hefte*, n° 5-6, 1982, p. 43-58.

⁵ Voir Charles Perrault, « Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide », *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste*, Paris, Barbin, 1674 ; Genève, Droz, 1994.

⁶ Voir par exemple *Arlequin défenseur du beau sexe* (1694), *Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Vitte, 1717, vol. 5, p. 222, qui fait écho à « tous ces lieux communs de morale lubrique / Que Lully réchauffa des sons de sa musique ». Boileau, *Satire X, Œuvres complètes*, éd. A. Adam et F. Escal, Paris, Gallimard, 1966, p. 66.

⁷ Voir Judith le Blanc, « Présences en creux de Lully dans *Le Malade imaginaire*, ou la subtile réaffirmation de la comédie sur le genre naissant de l'opéra », *Le Nouveau Moliériste*, n° 7, 2007, p. 83-101.

⁸ Voir Judith le Blanc, « *Les Opera*, un manifeste esthétique et libertin en forme de comédie », *Saint-Évremond au miroir du temps, Biblio 17*, n° 157, 2005, p. 99-118.

⁹ *Les Opéras* (1676), II, iv, éd. Robert Finch et Eugène Joliat, Genève, Droz, 1979, p. 65.

LA NOUVEAUTÉ.

Que voulez-vous que je fasse en ce pays ? Dès que je parais
sur un Théâtre,

Air : *Le long de la*

On ne m'y supporte guère :

La Critique méchamment,

Pour me déclarer la guerre,

Fait camper son régiment

Le long de ça,

Le long de là,

Le long du parterre

Par-derrrière et par-devant¹⁰.

En creux, Pannard raille le conservatisme du Parterre, hostile à toute évolution esthétique. Mercure se moque alors de la faiblesse du vocabulaire des opéras et de la manie de l'épithète des librettistes. Il fait apporter par son commis nommé Merveilleux le tiroir de l'opéra et déclare :

Deux cents mots ! il y en a tout au plus soixante-dix, et c'est assez pour un opéra. [...]

Le MUSICIEN, *lit*.

Murmure, endure, chaîne, entraîne, gloire, victoire, soupirs, plaisirs, douceurs, ardeurs, horreurs, fureurs. [*Puis il ouvre le cahier des épithètes*] : Ondes pures, fontaines claires, feuillage épais, monstre affreux, zéphyr gracieux, héros glorieux¹¹.

Suit un pastiche d'opéra de Lully qui passe en revue tous les lieux communs de l'opéra. *Le Magasin des Modernes* détient le record jamais égalé de cinq reprises à la Foire : créé en 1736, il est repris à la Foire Saint-Laurent la même année, puis en 1737, 1742, 1744 et 1758¹². Or cette comédie, alors même qu'elle est représentée en pleine querelle des Lullystes et des Ramistes, ne fait aucun écho explicite au choc musical ramiste et raille le manque d'inventivité des opéras. On se heurte alors au paradoxe suivant : d'un côté la critique la plus récurrente des opéras est celle de leur absence d'inventivité et de leur caractère stéréotypé – l'expression « opéras nouveaux¹³ », employée dans un sens antiphrastique, revenant plusieurs fois sous la plume des auteurs – de l'autre, chaque innovation dégénère en querelle. Autrement dit, on reproche à l'opéra d'être toujours le même et de ne point fournir de nouveautés, et dès qu'il se renouvelle on crie au scandale. Cependant, si la critique sur le manque d'inventivité stigmatise davantage le poème des opéras, les véritables querelles portent elles sur la musique proprement dite. Le choc de l'arrivée de Rameau dans le répertoire de l'Académie royale de musique est *de facto* immédiatement répercuté sur le mode critique.

La querelle des Lullystes et des Ramistes¹⁴

Comme le rapportent Laporte et Clément, « la représentation d'*Hippolyte et Aricie* devint une époque pour la Nation : elle excita dans les esprits une fermentation générale, effet

¹⁰ Charles-François Pannard, *Théâtre et Œuvres diverses*, Paris, Duchesne, 1763, vol. 2, p. 293-294.

¹¹ Pannard, *Théâtre et Œuvres diverses*, p. 307-309.

¹² Nathalie Rizzoni, *Défense et illustration du « petit » : la vie et l'œuvre de Charles-François Pannard*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 98.

¹³ Mongin, dans ses *Promenades de Paris* (6 juin 1695), raille le manque de renouvellement des « opéras nouveaux » : « Chantez, chantez, petits oiseaux. / Près de vous l'Opéra, l'Opéra doit se taire. / Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux, / Et l'Opéra n'en saurait faire », *Théâtre Italien de Gherardi*, vol. 6, p. 102-103.

ordinaire de tous les bons ouvrages. Tout le monde prit parti pour ou contre ce nouveau genre de musique, avec une espèce de délire¹⁵ ». Georges Cucuel remarque qu'« après *Hippolyte et Aricie* l'opinion publique, telle qu'elle apparaît à la Foire, se montre assez lente à accepter les opéras nouveaux ; on conçoit que la revue donne quelques avantages aux Lullystes ; conservatrice par tradition, elle ne peut guère exprimer d'opinion d'avant-garde, sans risquer de déplaire au public¹⁶ ». En effet, le genre de la revue¹⁷ se nourrit essentiellement de lieux communs et reflète l'opinion d'une grande partie de la bourgeoisie parisienne en matière de goût musical.

Dès le 23 novembre 1733, dans la dernière scène du *Badinage*, comédie allégorique métathéâtrale de Boissy qui a pour décor la scène du Théâtre-Français, le Parterre, sorte d'avatar du public-type de la Comédie-Française, incarne à travers ses divers visages la diversité et la bigarrure des spectateurs de l'époque. Il sort tout juste d'*Hippolyte et Aricie*, et dans un morceau de bravoure, il se fait la caisse de résonance de la diversité des opinions en empruntant le masque d'un musicien, d'un auteur, d'un abbé, d'un petit-maître, d'un Robin, d'un Gascon et d'un commis subalterne.

LE PARTERRE, *en musicien*.

Je rends justice à la musique.

[...]

Mais par malheur, elle est mélancolique,

Fatigue trop l'orchestre ; et dans le même temps

Qu'il paraît qu'elle pique

Quinze ou vingt prétendus savants,

Elle ennuie à mourir plus de mille ignorants.

Les airs d'ailleurs, nouveaux dans leur espèce,

Sont plus tartares que français ;

On leur fait ici politesse,

Comme à des gens qu'on voit pour la première fois¹⁸.

À travers cette satire, Boissy tend au public le miroir de ses propres réactions à l'opéra de Rameau. La critique ramiste se double d'une satire des publics. Elle se poursuit par une dispute interne au Parterre, alors en proie à une sorte de crise de schizophrénie, au sujet de l'oracle qui annonce à Thésée qu'il trouvera les Enfers « chez lui ». Le Parterre finit par retrouver son calme et, témoignant d'un certain conservatisme, passe à la reprise d'*Issé* de La Motte et Destouches, le 19 novembre 1733, qui le comble de joie.

Les Indes galantes de Rameau et Fuzelier sont elles aussi dès leur création la proie des critiques, comme dans ces couplets satiriques de Favart et Pannard :

Un oupéra, deux oupéras,

Trois oupéras ensemble,

Ont bien moins de mousique

¹⁴ Voir aussi Judith le Blanc, *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014, « La part de la parodie dans la querelle des Ramistes et des Lullystes ou le choc ramiste : "Utmiutsol" et "Utremitasolasiututut" », p. 393 et suivantes.

¹⁵ Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, vol. 3, p. 426.

¹⁶ Georges Cucuel, « La Critique musicale dans les Revues du XVIII^e siècle », *L'Année musicale*, 1912, vol. 2 ; Genève, Minkoff reprints, 1972, p. 195.

¹⁷ Les « revues » sont des comédies satiriques à tiroirs, où l'actualité joue un rôle important et où chaque scène jouit d'une quasi autonomie.

¹⁸ Voir *Le Badinage, Œuvres de théâtre de Monsieur de Boissy*, Paris, Prault père, 1737, vol. 2, p. 46-52.

Ont bien moins de musique,
Ô gué
Que le Ballet des Indes¹⁹.

Les Nouvelles à la main des années 1733-1739, regorgent d'informations sur l'évolution du goût parisien :

On a toujours une fureur pour *Les Indes galantes* [reprises le 27 décembre 1736] de Rameau, qui va jusqu'à l'aveuglement. Je crois même qu'on va reculer *Persée*, un des plus beaux morceaux de musique de Lully, tant l'on craint que le trop prochain voisinage de Rameau ne le fasse tomber²⁰.

Le succès mitigé de *Castor et Pollux* redonne espoir aux Lullystes :

[*Persée*] se soutient très bien en dépit des rameauneurs qui sont furieusement consternés de la disgrâce de *Castor*. On prépare *Atys*, qu'on donnera le 8 du mois prochain. Lully reprend à l'Opéra ses anciens droits comme Racine et Corneille à la Comédie-Française, où ont presque échoué toutes les nouveautés²¹.

Mais le parti du goût nouveau reprend des forces avec les reprises d'*Atys* en janvier 1738. Le choc ramiste provoque finalement un regain d'intérêt pour l'opéra lullyste au nom d'un certain conservatisme musical. Les comédies qui se font l'écho de ces querelles musicales sont avant tout opportunistes et rendent compte de la *doxa* plutôt qu'elles ne prennent véritablement position ou n'expriment une opinion propre. Ainsi, à propos de la reprise d'*Atys* en janvier 1738, Carolet ne prend parti ni pour le clan des Lullystes ni pour celui des Ramistes, mais tire profit de la querelle en mettant en abyme la critique des uns et des autres, c'est-à-dire en se faisant l'écho *des publics*, dans *Les Ombres modernes*, espèce d'imitation de la scène des enfers d'*Alceste*, où Caron passe en revue plusieurs ombres dont celles de *Castor et Pollux* et d'*Atys*. Une femme morte d'ennui aux opéras nouveaux évoque *Castor et Pollux* en ces termes : « Vit-on jamais rien de plus mélancolique et de plus baroque que *Castor et Pollux* ? » Caron s'adresse à *Atys* :

Vous paraissez de mauvaise humeur, qu'avez-vous ?

ATYS.

[...]

Les temps sont bien changés mon pauvre Caron.

Air : *Dans ma jeunesse*

Dans ma jeunesse

J'étais l'amour des rois

L'étranger, le François,

Me donnèrent leurs voix,

J'inspirais à la fois

La gloire et la tendresse.

Aujourd'hui ce n'est plus cela :

Le bon se néglige,

Chacun le corrige,

Un nouveau vertige

Me nuit et m'afflige

¹⁹ Favart et Pannard, *La Foire de Bezons*, 11 septembre 1735, BnF, Ms. fr. 9325, f° 147.

²⁰ *Nouvelles à la main des années 1734-1739*, Ms. fr. 13694, f° 16 (lettre du 22 janvier 1737).

²¹ *Ibid.*, f° 93 (lettre du 23 décembre 1737).

Le vrai beau va
Cahin caha, etc.²².

Minos donne à la fin cet arrêt à l'ombre d'Atys :

Pour vous incomparable Atys
Dont on méconnaît la naissance
Passez en allant à Paris
À la fontaine de Jouvence.
Les partisans de la nouveauté vous seront peut-être plus favorables²³.

Ce qui fait la spécificité de ces textes, c'est précisément la coexistence de positions contradictoires et l'absence de prise de position tranchée de Carolet dans le débat, même si la balance légèrement conservatrice inhérente au genre de la revue penche du côté lullyste. À travers l'ironie du titre de la pièce, la Foire met en abyme sa propre querelle des Anciens et des Modernes et se fait l'écho des évolutions esthétiques et de la diversité des goûts du public.

Cela dit, certaines comédies plaident résolument en faveur de la nouveauté. Boissy, dans *Les Talents à la mode*, en 1739, année de la création de *Dardanus* et point culminant de la querelle des Lullystes et des Ramistes, met en scène le bien nommé Géronte, lullyste indémodable désigné dans la liste des acteurs comme « partisan de l'ancienne musique ». Il s'oppose à sa fille Lucinde, partisane de Rameau, tandis que Léandre tente de modérer leur querelle en montrant les avantages des deux musiques, même si la balance penche cette fois-ci en faveur de Rameau :

LUCINDE.
J'ai là dans ma cervelle
Le plan d'un ballet fort joli.
Il sera dans le goût de la musique nouvelle.
GÉRONTE.
Moi je prétends qu'il soit dans le goût de Lully.
Entendez-vous, Mademoiselle ?
LUCINDE.
Mon père, j'ai pour vous un respect infini ;
Mais le vieux goût me désespère [...]
GÉRONTE.
[...] J'entends que vous suiviez le ton de la nature.
La musique du temps me met à la torture,
Jusqu'à me rendre convulsif. [...]
Je vous laisse, et je vais au Café de ce pas,
Défendre le parti de la bonne musique,
Contre les novateurs, gens amis du fracas. [...]
LÉANDRE.
Chaque musique a sa beauté.
À leurs accords divers mon oreille est sensible :
Je trouve mon bonheur dans cette égalité ;
Et mon plaisir par elle est augmenté.

²² *Les Ombres modernes*, BnF, Ms. fr. 9315, f° 501-502. Cité dans les annexes d'*Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne (1726-1738)*, éd. F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2011, p. 406-407.

²³ *Les Ombres modernes*, f° 507.

Du tendre *Atys*, de l'aimable *Thésée*,
J'adore la simplicité.
Oui, par leur mélodie, aussi tendre qu'aisée.
Le sentiment est imité.
Jusques au fond de mon âme attendrie
Son doux pouvoir se fait sentir.
Mon cœur est le premier toujours à l'applaudir ;
La nature est partout si bien peinte et saisie,
Qu'il en soupire de plaisir,
Et se méprend à la copie.
Mais de ces opéras quels que soient les attraits,
Leurs grâces douces et touchantes
Ne ferment point mes yeux sur les beautés frappantes,
Sur les coups pleins d'audace, et les sublimes traits
Dont brillent *Hippolyte* et *Les Indes galantes*.
Quelle harmonie ! ô Ciel ! quels accompagnements !
Quels tourbillons ! quels éclairs surprenants !
Des nouveautés si transcendantes
Font murmurer l'ignorant spectateur,
Et tiennent en suspens les oreilles savantes,
Qu'étonnent tant de force et tant de profondeur.
Pour moi j'admire et bénis le génie
Dont les hardis travaux et la mâle vigueur
Enrichissent Paris des trésors d'Italie²⁴.

Dans *Acajou* en 1744, Favart fait encore écho à la querelle des Lullystes et des Ramistes. L'expression « opéras nouveaux » est ici à prendre au pied de la lettre :

MÉTROMANE, *déclame*.
Pour devenir auteur lyrique,
Il faut sur un plan symétrique,
Par un calcul géométrique,
Échafauder soixante mots,
Vides de sens, forts de musique ;
Tels sont les opéras nouveaux²⁵.

Glapisant, Gueulard et Fausset chantent un trio « d'un goût nouveau » composé par Blaise, pastiche du style italien, sur cinq voyelles, a, e, i, o, u, et roulent vocalises et mélismes qui caricaturent le style italien. Cette scène d'*Acajou* préfigure la querelle des Bouffons.

La Querelle des Bouffons ou guerre des Coins, 1752-1754

Cette Querelle oppose, au cours des années 1752-1754, les défenseurs de la musique française, groupés derrière Rameau (Coin du Roi), et les partisans de la musique italienne, réunis autour de Rousseau ou Grimm (Coin de la Reine). Elle marque un tournant décisif dans l'évolution des goûts du public parisien : ce même Rameau que le public taxait d'italianisant pendant la querelle des lullystes et des ramistes²⁶, est devenu le parangon de

²⁴ Louis Boissy, *Les Talents à la mode*, Paris, Prault père, 1739, I, ii, iii et II, i.

²⁵ Charles-Simon Favart, *Acajou*, I, iv, *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, 1763, vol. 7, p. 22-23.

²⁶ Voir par exemple de Romagnesi et Riccoboni fils, *Achille et Déidamie*, Paris, Prault, 1735, p. 14-15 (nous soulignons) : « Un CHASSEUR. Qu'à nos voix l'écho réponde, / Par du bruit / Amusons notre monde. / Qu'à nos voix l'écho réponde, / Par le bruit / Tout le monde est séduit. CHŒUR. Qu'à nos voix, etc. Le CHASSEUR. La

l'opéra français face à l'invasion des véritables Bouffons italiens. Elle éclate le 1^{er} août 1752, lorsque la troupe d'Eustacchio Bambini s'installe à l'Académie royale de musique et représente *La Serva Padrona* de Pergolèse. C'est le fait de jouer ce répertoire sur la scène de l'Académie royale qui crée le scandale. La querelle des Bouffons marque en outre d'une certaine manière l'acmé de la querelle du comique sur la scène de l'opéra, qui dès *Cadmus et Hermione* avait suscité critiques et remous jusqu'à l'épisode récent de *Platée*.

Les comédies qui font écho à la querelle appartiennent aux publications mineures suscitées par l'inflation de textes qui caractérise cette querelle. Dans *La Frivolité*, représentée le 23 janvier 1753 au Théâtre Italien, Boissy, spécialiste de la comédie allégorique à revue, met en scène Miss-Blar, une actrice anglaise que tout ennue et qui est sur le point de quitter Paris. Elle vient faire ses adieux à la Frivolité. Cette actrice anglaise a eu une liaison avec un Marquis volage qui dans la scène iv se réjouit auprès de la Frivolité du retour des Bouffons sur la scène et parodie des airs bouffons :

LE MARQUIS, *contrefaisant le rire de Manelli dans le Joueur.*
Ah ! Ah ! bouffonne, rions tous.
Moi pour modèle, je veux prendre
Dans ses plaisants éclats, l'agréable Joueur.

Le Marquis veut dresser un « autel » à la musique italienne, « sur les débris & d'Armide & d'Issé ». La Frivolité, allégorie de l'Esprit français, défend la place du comique à l'opéra, ce dont s'offusque Miss-Blar. M. Fauster, auteur suisse, est choisi pour sa neutralité pour arbitrer la querelle. Dans la dernière scène, Arlequin, bouffoniste, raconte la scène dont il vient d'être témoin et acteur malgré lui :

ARLEQUIN, *déguisé en Maître de musique, tout essoufflé, et l'habit en désordre.*
[...] Au café. C'est le champ de bataille,
Les deux partis, Madame, en sont venus aux mains.
D'abord on s'escarmouche, on raille.
Sur notre musico, tombent les traits malins.
L'un dit que ce chanteur pour qui l'on se chamaille,
Miaule dans le haut, & jappe dans le bas.
L'autre, avec nos accords, exalte ses éclats. [...]
Nos railleurs insistaient, mais ils ont du dessous,
Dans l'instant qu'une basse taille,
Qui sortait du gros corps d'un Lulliste jaloux,
Crie, aux pieds de Lulli, profanes, tombez tous,
Et devant lui baissez la nuque.
Ah ! taisez-vous, vieille perruque,
Lui réplique un cousis, qui s'échauffe pour nous.
Ne parlez plus de Musique française.
Votre petit Lulli ne va pas aux genoux
Du grand, du divin Pergolèse.
Petit Lulli, dit l'autre écumant de courroux.
Un tel blasphème est indigne de grâce.

Musique / Faite à l'antique, / Plaît aujourd'hui moins que l'Italique / Sa rubrique / Flatte, pique, / Et les cris / Sont toujours applaudis ». L'*Achille et Déidamie* de Danchet et Campra avait été créée le 24 février 1735. La critique vise la musique de Campra qui prétend rivaliser avec celle de Rameau assimilée à la musique italique jugée trop complexe par le public parisien moyen. Le divertissement de Campra fait écho au divertissement de la chasse d'*Hippolyte et Aricie*, dernière tragédie en musique représentée par l'Académie royale de musique avant *Achille et Déidamie*.

À la tête, à ces mots, il lui jette une tasse. [...]
Ce n'est qu'un prélude, Monsieur.
De la guerre, aussitôt le signal se déploie.
Le Café se divise ; ils jurent, nous chantons,
Leur bataillon serré vient fondre sur nos troupes.
On voit bientôt voler les verres, les soucoupes,
Les carafes, les carafons,
Les biscuits & les macarons.
De toutes parts le sang coule & se mêle
Parmi les flots de thé, d'orgeat & de cannelle.
LA FRIVOLITÉ.
Ce récit, sur mon front, fait dresser mes cheveux.
ARLEQUIN.
Pour arrêter l'horreur d'un combat ruineux,
La Reine du Café sort de son Trône en larmes.
Loin de se rendre à son aspect
Ils la décoiffent sans respect
Ni pour son rang ni pour ses charmes.
Dans la mêlée elle perd son bonnet,
Et son mari qui veut leur arracher les armes,
Est inhumainement plongé dans un baquet. [...]
Tapi seul dans un coin,
J'étais de la bataille, un paisible témoin,
Quand ce chantre maudit, ce Lulliste barbare
M'aperçoit par malheur, & dit, ah ! le voilà
Cet Amphion en A, mi, la,
Qui de nos démêlés, est la cause bizarre.
Assommons ce coquin. Aussitôt dit, aussitôt fait.
Il se jette sur moi comme un tigre farouche.
Pour me justifier, je veux ouvrir la bouche :
Il me la ferme d'un soufflet.
Tout son parti l'imité, & me rosse à forfait.
LE MARQUIS.
Et le nôtre ? achevez, votre malheur me touche.
ARLEQUIN.
Il vole à mon secours, m'arrache de leurs mains,
Et m'élevant malgré leurs efforts inhumains,
Sur ses bras, qui pour moi sont un char de victoire,
Il me porte en triomphe, au milieu de Paris,
Jusques dans ce Palais, où quittant mes amis,
J'entre, chargé de coups, & tout couvert de gloire.
LE MARQUIS.
Se peut-il qu'on vous ait aussi peu respecté ?
Ah ! j'en rougis pour ma patrie.

Ici la querelle musicale est le prétexte à une savoureuse parodie de récit tragique. La comédie se termine par un divertissement qui pastiche le style bouffon et sanctionne ironiquement le triomphe du coin de la Reine et de l'allégorie de la Frivolité :

Chantons la gaieté,
Et la frivolité.
Pour devenir un peuple agréable,
Que le goût Français soit imité.
Quittons le solide et le durable

Pour le clinquant de la nouveauté
Chantons &c²⁷.

Dans *Les Adieux du Goût* de Patu, comédie allégorique représentée le 13 février 1754 à la Comédie-Française, le Goût, qualifié de « lourd » et « pesant » revient à Paris et déplore qu'en son absence, le Faux Goût, celui du « rien », ait propagé la décadence « des beaux arts ». Il demande à Momus de l'aider à se rétablir, mais celui-ci juge ce projet téméraire et rétorque à l'ambitieux Goût : « As-tu quelque réduit, connais-tu quelque sphère, / Où l'on écoute encore tes propos ennuyeux ? ». Momus appelle les Muses qui défilent alors à tour de rôle devant le Goût. Erato confie au Goût que l'auditeur « en admirant Quinault, bâillait à bouche close » ; la mode est « le seul dieu » que les Muses veulent suivre. Cette comédie sonne le glas de l'étalon lullyste dans la définition du goût du public parisien, mais en même temps la virulence anti-lullyste de ces années 1752-1754 montre que Lully est encore une référence incontournable. Euterpe arrive en parodiant un air italien, puis, reconnaissant le Goût, chante sur l'air *Belle Angélique* de Roland de Lully et Quinault (II, ii) :

Est-ce le Dieu du Goût que je vois en ces lieux ?

Ah je vais lui offrir mon hommage et mes vœux.

EUTERPE, *au Goût*, sur l'air *Quand on vient dans ce bocage*, Roland, Acte IV.

Sur le théâtre lyrique
J'éprouvais mille rigueurs ;
Un vertige épidémique
M'enlevait mes spectateurs :
Mais la moderne musique
M'a rendu des amateurs ;
Sur le Théâtre lyrique
Je reçois mille faveurs.

LE GOÛT.

Mais c'est là du Lully ; ma joie en est extrême.
À ces derniers accents, ce chant simple et vainqueur,
On reconnaît bientôt la musique du cœur :
Ô Muse, puissiez-vous toujours chanter de même !

MOMUS *riant*.

Tu crois donc qu'elle chante ? Oh, le trait est charmant,
Il prend cela pour mélodie !

Mais tu n'as donc point lu la belle rapsodie
Du petit Prophète Allemand²⁸ ?
Ce n'est pas même psalmodie :
C'est son parler tout simplement²⁹.

Momus malmène le Goût qui s'offusque de la difficulté d'une partition italienne et lui conseille d'aller « dormir avec Lulli ». Le Goût demande alors à Momus si Rameau, « ce moderne Amphion, / Ce père de la symphonie, / Qui parvenu d'abord à la perfection, / Pour coup d'essai fit *Aricie*, / Et qu'on vit dans *Pygmalion* / Élever jusqu'aux Cieux la sublime harmonie » est toujours à Paris. Momus prétend que Rameau ne donne pas assez dans le comique et que même dans *Platée* les traits du burlesque sont trop ménagés.

²⁷ Louis Boissy, *La Frivolité*, dans *La Querelle des Bouffons*, vol. 1, p. 215-268.

²⁸ Allusion à Grimm et à son *Petit prophète de Bœhmischbroda* (1753), satire acerbe contre l'opéra français.

²⁹ Claude-Pierre Patu, *Les Adieux du Goût*, Paris, Duchesne, 1754, sc. v, p. 23 (publiée dans *La Querelle des Bouffons*, vol. 2, p. 1227-1304).

Rameau a été précipité dans la nuit du tombeau par l'arrivée des Bouffons. Terpsichore approche sur un air tendre de Lully mais, hélas pour le Goût, cette façon est à présent sa façon de marcher. Dans la scène vii, le dénommé Calisson, Bouffon censé représenter Rousseau³⁰, arrive sur scène en colère :

Mais ne vois-je pas là votre vieux Goût français ?
On prétend que c'est lui qui sourdement cabale,
Et dont l'influence fatale
Veut s'opposer à nos succès,
Il a beau fulminer, il faudra qu'il détale.

Le Dieu du Goût est finalement chassé et renvoyé tandis que Plutus, dieu des richesses, censé représenter La Pouplinière³¹, règne en maître sur les plaisirs légers de Paris.

La Comédie-Italienne répond le 25 février 1754 avec *Le Retour du Goût* de Chevrier³². Dans la scène vi, un Bouffon vient se plaindre au Goût : il reproche aux Comédiens Français de l'avoir pastiché. Après l'avoir écouté, le Goût confesse qu'il aimerait sa musique « au sein de l'Italie ». Le Bouffon conclut alors :

En louant ainsi nos talents,
Votre bonté nous congédie
Accablés de satire et pleins de partisans,
Nous allons en chantant revoir notre patrie.

Le Goût déclare alors solennellement : « Le départ des Bouffons annonce mon retour ». La pièce se termine par un divertissement qui célèbre le retour du Goût et sa victoire. À travers ces échos, se donnent à entendre la crainte du cosmopolitisme et le chauvinisme de la bourgeoisie parisienne.

Quelque vingt années plus tard, ce sont les tenants de la musique italienne, parmi lesquels La Harpe, Marmontel et d'Alembert, opposés à l'esthétique gluckiste, qui font venir à Paris le compositeur italien Piccinni qu'ils pensent à même de rivaliser avec Gluck.

La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes (1775-1779)

Dans *L'Esprit de parti ou Les querelles à la mode*, comédie en cinq actes en vers de Chabanon, Gluck apparaît sous le pseudonyme de Tudomèle et Piccinni sous celui d'Aletha. La scène est à Paris, chez M. Dorville, lequel fomenté une cabale contre Tudomèle. C'est Dubois, le valet de chambre, qui s'exprime :

Tudomèle, ce soir, donne son opéra ;
Nous voulons en naissant, tuer ce monstre-là.
Il faut se voir, s'entendre, agir à la sourdine,
Attirer le voisin, ameuter la voisine :
Ce diable d'Allemand ensorcelle Paris³³.

Aletha est présenté comme « le Dieu de la musique », « Qui doit [...] faire reflourir sur la scène annoblie, / Les germes transplantés de l'illustre Italie ». Dans le camp adverse, la

³⁰ Georges Cucuel, « La Critique musicale dans les Revues du XVIII^e siècle », *L'Année musicale*, 1912, vol. 2 ; Genève, Minkoff reprints, 1972, p. 183.

³¹ Un recueil de nouvelles à la main rapporte que l'acteur qui jouait le rôle de Plutus prenait « le ton de voix et l'abord rogue de M. de La Pouplinière, fermier général », *Nouvelles littéraires* de la Bibliothèque de Munich, citées par M. J.-G. Prodhomme dans les *Sammelbände der I.M.G.*, 1905, p. 572. Voir G. Cucuel, « La Critique musicale dans les Revues du XVIII^e siècle ».

³² M. de Chevrier, *Le Retour du Goût*, Paris, Duchesne, 1754 (publié dans *La Querelle des Bouffons*).

³³ Chabanon, *L'Esprit de parti ou Les querelles à la mode*, *Œuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Prault, 1788.

Comtesse, « tudoméliste », considère Gluck comme un génie et provoque la colère de Dorville : « Appelez-vous du chant, des hoquets convulsifs, / Des airs estropiés, de froids ricitatifs ? ». Orgon, un vieil ami de Dorville, présenté comme un « fanatique imbécile », qui « fait de sa toux même un agent de cabale », rappelle dans une tirade d'anthologie toutes les querelles de l'opéra et incarne le type du public stupide qui prend parti à chaque querelle sans rien comprendre aux enjeux poétiques ou musicaux : ainsi, évoquant la querelle des Bouffons, il explique qu'il a pris la défense des Bouffons contre Rameau parce que les farces des Bouffons lui rappelaient le tragique de Lully. Or comme il était Lullyste pendant la querelle des Lullystes et des Ramistes, il ne peut décemment pas devenir ramiste pendant celle des Bouffons, et pour cette même raison, il se range du côté des Piccinnistes :

Avant d'être perclus des jambes et des bras,
Monsieur, j'ai cinquante ans suivi nos opéras,
Sans qu'on m'ait vu jamais désemparer ma place :
Vent, soleil ou froidure, ou canicule ou glace,
Affaires, embarras, Monsieur, rien n'y faisait ;
J'étais là pour siffler ce qu'on applaudissait.
J'aime exclusivement le chant de l'Italie ;
Du Florentin Lully je sens la mélodie,
Sa lyrique boutade échauffe mes esprits ;
Je pourrais, sans mon asthme, encor chanter Atys.
Ce qui leur succéda m'assourdit les oreilles,
Et cette nouveauté me mit presque au tombeau ;
Ma toux date du jour où l'on goûta Rameau.
Des Bouffons, contre lui, j'embrassai la défense ;
Je retrouvais en eux ce bon goût de Florence ;
Oui, leurs farces tenaient du tragique Lulli.
Bon Dieu ! j'ai vu partir le divin Manelli,
Ce grand homme, par moi, mis dans la diligence,
Emportait, avec lui, le bon goût de la France.
Aujourd'hui c'est bien pis : l'Allemagne vers nous,
(Que dis-je l'Allemagne ?) Eh ! l'enfer en courroux,
A député, naguère, un fol énergumène,
Braillard, usurpateur de la lyrique scène,
Tudomèle... À ce nom je me sens oppressé ;
Dorville, poursuivez mon récit commencé³⁴.

Finalement, Chabanon accommode tout pour le mieux : Aletha, le doux rival pacifiste, porte-parole de l'auteur, prêche la modération tout en reconnaissant la supériorité de Tudomèle. Il appelle à la paix dans une tirade morale :

Abjurez, croyez-moi, des fonctions si tristes :
Ce que vous n'aimez pas, ne le voyez jamais ;
Mais laissez les Auteurs et le public en paix.

La comédie se termine sur la colère de Dorville, qui repart à l'opéra pour créer une nouvelle fronde :

³⁴ *L'Esprit de parti*, III, xii.

Je vais à l'Opéra remonter nos recrues,
Des loges au foyer garder les avenues ;
Parmi tous nos agents répandre les signaux ;
Indiquer le murmure aux endroits les plus beaux :
De chef et de soldat, seul, je remplis l'office.
S'il faut que malgré moi l'Ouvrage réussisse,
J'enfle tous nos journaux de nombreux suppléments,
J'assiège le public de pamphlets diffamants,
Je sème le mépris des loges au parterre ;
Puis, demain, rallumant une nouvelle guerre,
Je veux magnétiser et la ville et la cour,
Mettre en convulsion tout ce qui voit le jour ;
Et pour insulter mieux à tout esprit rebelle,
Je veux fonder moi-même une secte nouvelle.
Il sort.

Dans *Les Piccinistes et les Gluckistes*, Dorival, l'amant d'Honorine, cantatrice, apparaît sous le nom de M. Durson, compositeur et chef des Gluckistes. Fierval, amant de Rosine, cantatrice, apparaît sous le nom d'El Signor Melodini, compositeur et chef des Piccinistes. La scène se passe chez Mondor, « amateur » désigné comme tel dans la liste des personnages, espèce d'avatar de M. Jourdain qui séquestre les cantatrices. Dans la scène i, Honorine raconte comment la femme de Mondor a quitté son mari :

HONORINE.
Sa femme valait mieux, elle était picciniste ;
C'était la douceur même : eh bien ! malgré cela,
Il fit tant qu'il s'en sépara.
ROSINE.
Bon ! comment s'y prit-il ?
HONORINE.
En se faisant Gluckiste,
Ce fut le coup de grâce³⁵.

Comme dans toutes les critiques de Gluck, c'est l'inflation de l'orchestre au détriment des voix qui est raillée :

DUMON.
Monsieur, j'ai vu M. Durson ;
Il a pour le concert, huit cors, dix clarinettes.
MONDOR.
Bravo !
DUMON.
Fifres, tambours, timbales & trompettes.
MONDOR.
Bravissimo !
DUMON.
De plus six contrebasses.
MONDOR.
Bon
Nous n'aurons rien de trop³⁶.

³⁵ Louis-Edme Billardon de Sauvigny, *Les Piccinistes et les Gluckistes*, l'auteur, 1782, dans *Les Après soupés de la société, petit théâtre lyrique et moral. Sur les aventures du jour*, vol. 2, V^e aventure, BnF, RES-YF-4277.

³⁶ *Les Piccinistes et les Gluckistes*, scène iii.

Durson et Melodini, de mèche, simulent une querelle pour faciliter l'enlèvement de leurs amantes. Mondor apparaît comme l'amateur stupide qui accumule les clichés sans rien comprendre aux véritables enjeux :

DURSON.
Du chant ! Mais vous donnez dans un écart affreux.
Eh ! morbleu ! c'est le chant qui gâte la musique. [...]

MELODINI.
Mais l'art de la musique est d'abord de chanter.

DURSON.
Eh non, vous dis-je il est notoire
Que le chant n'est qu'un accessoire. [...]

MELODINI.
Il a pris le tronc pour la branche :
Un opéra sans chant est un balai sans manche. [...]

DURSON.
Premier couplet
Je veux qu'on crie & non qu'on chante
Je veux qu'on brusque les effets.
Mes contrebasses font les frais
De la fureur, de l'épouvante ;
Le hautbois marque le désir ;
La flûte a l'accent de la plainte ;
Le fifre, celui du plaisir ;
Et le remords est dans la quinte. [...]

DURSON, *avec colère*.
Vous soutenez fort bien vos petits intérêts,
En voulant énerver la vigueur du génie.
Vous pouvez raffolez des Messieurs d'Italie ;
Pour moi, j'ai le goût mâle, & veux de grands effets.

MELODINI, *toujours de sang froid*.
Comment, qu'appellez-vous les Messieurs d'Italie !
Apprenez, soit dit entre nous,
Que j'ai le goût, Monsieur, aussi mâle que vous :
Vous n'êtes en musique encore qu'un barbare.

DURSON.
Et vous un sot, en bon français.

MELODINI, *voulant le frapper sur la joue, mais sans colère*.
Bene ! que votre oreille à présent se prépare
À recevoir de grands effets.

MONDOR, *se plaçant entre eux deux*.
Ah ! Messieurs, calmez-vous. [...]

*Durson frappe Mondor voulant frapper Melodini*³⁷.

Dans le divertissement final, Melodini fait croire à Mondor qu'il va trancher les deux oreilles de Durson « pour son bien ». C'est la pratique italienne de la castration qui est alors suggérée et critiquée en creux :

Avec deux oreilles de moins
On ne meurt pas ; j'ai cent témoins,

³⁷ *Les Piccinistes et les Gluckistes*, scène vii.

C'est notre usage en Italie.

Dans les deux comédies citées, Gluck et Piccinni apparaissent comme rivaux malgré eux, et c'est finalement davantage l'esprit de parti qui est dénoncé comme responsable de la guerre du public.

*

Au terme de cet aperçu il apparaît que les comédies qui dramatisent les querelles musicales sont présentes sur toutes les scènes parisiennes. Elles sont plus nombreuses dans la première moitié du siècle, au moment de la querelle des Lullystes et des Ramistes, peut-être parce que le genre de la revue subit dans la seconde moitié une décadence³⁸ du fait de l'expansion des théâtres de sociétés sur lesquels migrent alors les pièces satiriques³⁹. Elles prennent soit la forme de revues allégoriques, par exemple sous la plume de Boissy qui en est le spécialiste, soit celle de comédies de caractères qui font défiler une galerie d'amateurs excentriques, fanatiques, sectaires et hostiles au changement. Elles témoignent de la difficulté qu'a le public français à appréhender les nouveautés et dessinent en creux une histoire des goûts musicaux à Paris : trop de musique avec Rameau, trop de fioritures avec les Bouffons, trop de bruit avec Gluck. Le Café y apparaît comme l'antichambre où se fomentent les complots. Fondamentalement opportunistes, les auteurs de comédies se plaisent à donner un écho à ces querelles pour attirer le public, mais prennent finalement rarement parti. Ils vulgarisent les débats à travers la reprise de lieux communs et leur offrent une publicité tout en les discréditant. Ils expriment le plus souvent la réception différentielle des opéras en mettant en scène une querelle dramatisée qui tend au public un miroir de ses propres ridicules et de ses propres contradictions par le biais de la caricature et de la radicalisation. La vertu de ces comédies est peut-être *in fine* de relativiser ces querelles et de les désamorcer par le rire. N'ont-elles pas aussi celle de les ravalier à ce qu'elles sont souvent : l'expression du génie querelleur français et *beaucoup de bruit pour rien* ? Je laisserai le mot de la fin à un pauvre marchand de musique, victime de « l'esprit de parti » :

[...] Je lève un magasin, mais ma femme était piccinniste et mon garçon de boutique gluckiste [*sic*] : l'une donnait pour rien ce qui sentait l'Allemagne, et l'autre vendait à moitié de perte tout ce qui avait la tournure un peu romaine. Je restais en peu de temps sans une note, ruiné par les querelles⁴⁰.

BIBLIOGRAPHIE

- Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne (1726-1738)*, éd. F. Rubellin, Montpellier, Espaces 34, 2011.
- BEAUCÉ, Pauline, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières, évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- BOILEAU, Nicolas, *Satire X, Œuvres complètes*, éd. A. Adam et F. Escal, Paris, Gallimard, 1966.
- BOISSY, Louis de, *Œuvres de théâtre de Monsieur de Boissy*, Paris, Prault père, 1737.

³⁸ Georges Cucuel, « La Critique musicale dans les Revues du XVIII^e siècle », p. 175.

³⁹ Par exemple, dans *Les Faux Amis*, en 1779, Madame de Genlis met en scène une rixe amicale : l'acte I scène V montre Madame Dorsain, gluckiste, et son ami Valmont, piccinniste, face au Chevalier qui n'est « ni piccinniste, ni gluckiste [...] c'est à-dire [...] raisonnable ».

⁴⁰ *Scène du marchand de musique*, ms. 214, BnF, Fonds Rondel, f° 119. Cité par Pauline Beaucé, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières, évolution d'un genre comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 69.

- , *Les Talents à la mode*, Paris, Prault père, 1739.
- BILLARDON DE SAUVIGNY, Louis-Edme, *Les Piccinistes et les Gluckistes*, l'auteur, 1782, dans *Les Après soupés de la société, petit théâtre lyrique et moral. Sur les aventures du jour*, vol. 2, V^e aventure.
- CAROLET, Denis, *Les Ombres modernes*, BnF, Ms. fr. 9315.
- CHABANON, Michel Paul Guy de, *L'Esprit de parti ou Les querelles à la mode*, *Œuvres de théâtre et autres poésies*, Paris, Prault, 1788.
- CHEVRIER, François Antoine, *Le Retour du Goût*, Paris, Duchesne, 1754.
- CLÉMENT, Jean-Marie-Bernard et LAPORTE, Joseph de, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, 3 vol. ; Genève, Slatkine reprints, 1971.
- CUCUEL, Georges, « La Critique musicale dans les Revues du XVIII^e siècle », *L'Année musicale*, 1912, vol. 2 ; Genève, Minkoff reprints, 1972, p. 127-203.
- FAVART, Charles-Simon, *Théâtre de M. Favart*, Paris, Duchesne, 1763.
- , et PANNARD, Charles-François, *La Foire de Bezons*, BnF, Ms. fr. 9325.
- LE BLANC, Judith, « Présences en creux de Lully dans *Le Malade imaginaire*, ou la subtile réaffirmation de la comédie sur le genre naissant de l'opéra », *Le Nouveau Moliériste*, n° VII, 2007, p. 83-101.
- , « *Les Opéra*, un manifeste esthétique et libertin en forme de comédie », *Saint-Évremond au miroir du temps*, *Biblio 17*, n° 157, 2005, p. 99-118.
- , *Avatars d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Nouvelles à la main des années 1733-1739*, adressées à M. Poullétier de Nainville, intendant de Lyon, Ms. fr. 13694.
- PANNARD, Charles-François, *Théâtre et Œuvres diverses*, Paris, Duchesne, 1763.
- PATU, Claude-Pierre, *Les Adieux du Goût*, Paris, Duchesne, 1754.
- PERRAULT, Charles, « *Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alcide* », *Alceste suivi de la Querelle d'Alceste*, Paris, Barbin, 1674 ; Genève, Droz, 1994.
- La Querelle des Bouffons*, texte des pamphlets, éd. Denise Launay, 3 vols., Genève, Minkoff, 1973.
- RIZZONI, Nathalie, *Défense et illustration du « petit » : la vie et l'œuvre de Charles-François Pannard*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.
- ROMAGNESI et RICCOBONI fils, *Achille et Déidamie*, Paris, Prault, 1735.
- SAINT-ÉVREMOND, Charles de, *Les Opéra* (1676), éd. Robert Finch et Eugène Joliat, Genève, Droz, 1979.
- SCHNEIDER, Herbert, « Tragédie et tragédie en musique : querelles autour de l'autonomie d'un nouveau genre », *Komparatistische Hefte*, n° 5-6, 1982, p. 43-58.
- Théâtre Italien de Gherardi*, Paris, Vitte, 1717, vol. 5 et 6.