

LE RÊVE ORPHIQUE DE METASTASE

La position de Métastase envers la musique et les musiciens peut sembler à première vue paradoxale : son nom et son œuvre sont associés à une époque où a triomphé le chant virtuose et où certains gosiers d'or ont acquis une célébrité difficilement imaginable aujourd'hui ; mais c'est aussi un poète qui a défendu avec énergie et constance la primauté de la parole et la position résolument subalterne de la musique, fidèle à ce que Elena Sala a appelé son logocentrisme.

De ce paradoxe principal découlent bien d'autres paradoxes de moindre conséquence : notre *poeta cesareo* manifeste peu d'intérêt pour les innombrables *intonazioni* de ses œuvres et il s'estime incapable de désigner les meilleures, lui qui ne connaît que celles qui ont été représentées à Vienne : « Come poss'io informarla delle migliori musiche de' miei drammi, non avendo quasi intese se non quelle che si sono prodotte su questo cesareo teatro ? » [22 août 1776] ; la même opinion se retrouve dans une lettre du 15 janvier 1779¹ ; il avoue, d'ailleurs, fuir le théâtre. Pourtant le sujet principal des 2654 lettres réunies par Brunelli est bien la vie du spectacle et surtout du spectacle lyrique dans tous ses aspects : forme et réforme des chanteurs, fortune de ses œuvres sur les différentes scènes européennes, vogue des musiciens, voire potins de coulisses.

¹ Toutes les références sont empruntées à la correspondance de Métastase qui figure dans l'édition complète de ses œuvres [*Tutte le opere*, vol. IV e V, *Lettere con indice delle persone e degli argomenti, e bibliografia*] publiée par Bruno Brunelli chez Mondadori en 1954. Quand je ne donne pas la date de la lettre, je signale le volume et la page de la citation.

Il s'affirme incompetent en matière de musique : il refuse ainsi de juger les compositions de Maria Rosa Coccia, « non essendo abile a giudicarne » [29 décembre 1777] et ce n'est pas simplement une façon élégante de se dérober au jugement puisque cette réserve est fréquente ; il pratique couramment un *distinguo* entre la musique comme art en soi qu'il se garde bien de juger et la musique qui commente un drame, art pour lequel il s'estime parfaitement en mesure d'émettre un avis. La fonction subalterne qu'il attribue du point de vue théorique à la musique a même poussé Riccardo Bacchelli à parler à son sujet d'une « innata disposizione misomusicale ». Néanmoins la pratique musicale de notre poète est assez bien connue : il chante des mélodies de Carlo Broschi, autrement dit de Farinelli [9 juillet 1749], il corrige avec Hasse la musique de Marie Antoinette de Saxe, joue du clavecin en amateur éclairé, joue et chantonne les airs écrits à partir de ses strophes, écrit parfois la musique de ses chansons, et surtout, comme il le dit dans une lettre célèbre, il ne peut écrire un air sans imaginer la musique qui lui conviendrait : "Sa già Vostra Eccellenza ch'io non so scriver cosa ch'abbia ad esser cantata, senza (o bene o male) immaginarne la musica » [21 février 1750].

Il se plaint des caprices des chanteurs mais c'est souvent dans le sein de certains des castrats les plus célèbres de l'époque, comme Farinelli ou Bernacchi, qu'il épanche ses doléances sur ces « rossignols inanimés », suivant sa célèbre formule [30 janvier 1764]. Il proteste avec humour et véhémence contre l'habitude de changer les mots d'un texte pour faire plaisir aux chanteurs : « Si starebbe freschi se ogni grillo di una ninfa teatrale, d'un Adone boschereccio, o d'uno stitico maestro di cappella dovesse decidere del merito della poesia... » [8 décembre 1756]. Mais ce poète sûr de son bon droit a néanmoins remanié nombre de ses œuvres – *Didone abbandonata*, *Ezio*, *Semiramide*, *Alessandro nell'Indie*, *Adriano in Siria*, *Il Trionfo di Clelia*, pour en citer quelques unes – afin d'être agréable à son cher jumeau, le grand Farinelli !

Sans doute convaincu de son génie poétique par les nombreux éloges et la reconnaissance européennes dont il bénéficie, il sait néanmoins que son public viennois ne goûtera pas la moindre de ses finesses poétiques si elles ne sont pas relevées par la musique.

[...]da' primi anni che mi traspiantai in questo terreno fui convinto che la nostra poesia non vi alligna se non se quanto la musica la condisce o la rappresentazione l'interpreta; onde tutte le immagini

pellegrine, le scelte espressioni, l'eleganza dell'elocuzione, l'incanto dell'interna armonia de' nostri versi e qualunque lirica bellezza è qui comunemente sconosciuta [...] [13 février 1760]

Il ne se fait d'ailleurs aucune illusion sur les qualités qui sont demandées à un poète de drames lyriques.

Il teatro che costì si erige ha bisogno di chi regoli tutta l'operazione, di chi tagli, aggiunga, supplisca, e guasti a talento de' maestri di cappella, de' musici e delle circostanze del tempo, del luogo e del piacere di chi comanda ; e per questo non bisogna un Sofocle o un Euripide. [2 settembre 1752]

Certains de ce que j'ai appelé des paradoxes ne peuvent être levés et demeurent, dans la vie de Métastase, des contradictions entre ses choix esthétiques et sa pratique courante ; d'autres, en revanche, notamment ceux qui concernent une éventuelle ambiguïté envers la musique, n'entament pas vraiment une cohérence que ses goûts musicaux éclairent assez nettement. Je pense en effet que, si l'on fait abstraction de quelques préférences personnelles impondérables, ses jugements sur les musiciens dépendent largement de ses choix esthétiques. Rappelons donc sa position sur la musique car elle éclaire ses éloges et ses refus : une évocation rapide suffit car cet aspect de son esthétique est connu.

Fidèle à la *Poétique* d'Aristote, Métastase considère que la musique est à la fois indispensable au spectacle mais qu'elle fait partie des arts qui mettent en valeur la « poesia drammatica », en somme de « tutte le arti subalterne impiegate a secondarla » [3 septembre 1778]. Ce monarchiste convaincu et fermement attaché à l'importance de la hiérarchie transpose dans le domaine des Beaux-Arts ses convictions politiques qui veulent que tout système complexe ait besoin d'un chef qui ne peut être que la poésie ; dans deux célèbres lettres au marquis de Chastellux [15 juillet 1765 et 29 janvier 1766], il en déduit par conséquent que l'aspiration de la musique à être un art autonome gouvernant la dramaturgie lyrique à égalité ou presque avec la parole ne peut être qu'un acte de révolte : « Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia² » ; on connaît

² *Tutte le opere*, cit., vol. IV, p. 398.

également les qualificatifs cinglants de « *serva fuggitiva* » et de « *repubblicista ribelle*³ » que notre abbé réserve à la musique qui entreprend de s'affranchir du langage.

Il est clair que l'évolution théorique qui naît en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et se développe en Allemagne au début du siècle suivant conduisant à reconnaître à la musique une signification indépendante, si difficile à définir soit-elle, voire même la capacité de produire un sens supérieur à celui du langage ou, tout au moins, distinct de lui, échappe totalement à Métastase qui ne la comprend pas et ne peut l'admettre.

Par conséquent, le spectateur confronté à de la musique *pure* se trouve « *ridotto al solo meccanico piacere che nasce dall'armonica proporzione de' suoni*⁴ ». Cette réduction de la musique instrumentale ou du symphonisme dans l'opéra n'est certes pas nouvelle et elle se retrouve avec une remarquable constance dans la réflexion occidentale sur la musique.

Si donc la musique ne peut produire qu'un plaisir épidermique et superficiel, si elle échoue à produire un sens qui ne dérive du langage, elle ne peut être qu'un art auxiliaire et ornemental. Elle doit donc admettre le rôle du poète dans la distribution des « ornements ». Dans une lettre bien connue à Hasse sur une compréhension correcte d'*Attilio Regolo* [20 octobre 1749], Métastase conseille au compositeur de placer ça ou là un récitatif accompagné ou une ritournelle instrumentale mais il insiste sur le caractère ornemental, donc accessoire, de ces choix musicaux et notamment du récitatif accompagné dont il ne faut pas trop abuser : « *a me pare che non renda conto il ridurre troppo familiare questo ornamento*⁵ ». J'insiste sur l'importance de ces termes de « ornamento » ou « adornare ».

Le musicien judicieux doit donc se montrer raisonnable – un terme souvent utilisé dans les portraits élogieux de compositeurs – et faire preuve de « *sano giudizio* », comme il le dit du musicien Andrea Bernasconi [18 décembre 1755] : manifester un jugement sain c'est très exactement comprendre correctement les limites exactes dans lesquelles s'exerce le pouvoir de la musique et ne pas les dépasser.

Toutefois, de même que le musicien doit renoncer à produire par les sons un sens qui se suffise à soi même, le poète doit laisser au musicien la

³ *Ibid.*, p. 438.

⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁵ *Tutte le opere*, cit., vol. III, p. 434.

place secondaire mais essentielle qui lui revient, et l'on ne peut qu'être frappé par des affirmations aussi péremptoires sur le lien indissoluble de la musique et de la poésie que celle que l'on trouve dans une lettre du 7 mai 1767 à propos du drame : « Le dirò solo succintamente ch'io non conosco poesia senza musica ».

Un des compliments les plus frappants qu'il adresse aux hommes de lettres qui écrivent pour la scène lyrique est la fluidité de la versification, comme si cette fluidité était une forme de discrétion qui permet au musicien de remplir son rôle ; je note d'ailleurs au passage que les poètes romantiques italiens et notamment Foscolo se dresseront avec énergie contre cette douce fluidité métastasienne qui tend trop volontiers les bras à la musique. Bref, chez Métastase coexiste l'orgueil du poète, seul détenteur du sens et de l'ordre, et la modestie du librettiste qui doit se pousser un peu pour faire de la place au musicien.

La doctrine de Métastase trouve une incarnation dans sa vision de la musique ancienne, exprimée dans sa correspondance avec Saverio Mattei [5 avril 1770 et 9 juillet 1770] ; vision lucide car notre auteur sait parfaitement que nous ne savons pas grand chose de la musique ancienne, mais aussi vision mythique car dans cette représentation d'une déclamation forte et audible, plus simple et beaucoup plus efficace que le chant moderne, le poète voit la réalisation d'un certain rêve orphique qui résume ses goûts musicaux.

La négation de ce rêve orphique – une déclamation fortement expressive et sobrement soulignée par la musique – est offerte par la « musica moderna » contre laquelle il se déchaîne à partir des années 1750 (Cf par exemple les lettres du 1^{er} août 1750 ou du 15 septembre 1755). Sa polémique est constante mais ne saurait se réduire à l'incompréhension d'un esprit conservateur dépassé par une évolution *novatrice* : pour Métastase, l'évolution de la musique est une erreur profonde ; si la musique et le chant ne peuvent qu'exalter une passion humaine un « affetto » désignés par le langage, ils doivent rester *collés* au langage et tout développement qui rompt ses liens avec le discours est déjà une forme d'insubordination que Métastase condamne quand il parle de « servante rebelle ».

Si la musique ne peut produire de sens par ses propres moyens, elle ne peut que titiller les oreilles ou les gratter⁶, stimuler l'intelligence par le

⁶ *Ibid.* p. 1065.

spectacle d'une habileté combinatoire, provoquer un plaisir mécanique mais en aucune façon toucher le cœur.

Le représentant le plus significatif de cette évolution est Gluck que Métastase n'aime pas du tout ; les adjectifs qu'il cite à son propos suggèrent moins une incompetence ou un manque de talent musical qu'une rupture d'un ordre, une anomalie fondamentale qui devra bien un jour être effacée : notre abbé définit « musica arcivandalica insopportabile » sa réalisation de *Semiramide* en 1748 [29 juin 1748], il a « un fuoco meraviglioso, ma pazzo » [6 novembre 1751], « lo strepito e la stravaganza » caractérisent sa musique [8 décembre 1756].

Le cas de Gluck est assez exceptionnel car il incarne à lui seul les tendances néfastes de la musique moderne, mais les autres jugements sur les musiciens, négatifs ou positifs, reflètent tout autant le respect plus ou moins grand des règles fondamentales que j'ai rappelées plus haut et que notre auteur prête aux musiciens. Ainsi, il n'aime pas beaucoup Caldara, « insigne maestro di contrapunto ma eccessivamente trascurato nell'espressione e nella cura del dilettevole » [22 août 1776]. L'éloge pour la science contrapuntique de Caldara ne doit pas faire illusion car ce poète déplore toujours l'excès de science dans l'écriture. C'est le même reproche de négligence dans le traitement des mots qu'il exprime à l'égard de Galuppi, surnommé le Buranello, car « Quando egli scrive, pensa tanto alle parole quanto voi pensate a diventar papa » [27 décembre 1749].

Il n'aime pas non plus Porpora mais comme il n'est pas très bavard sur les motifs de son rejet, on peut penser que celui-ci naît d'une antipathie personnelle. En effet, certains jugements ne donnent lieu à aucune explication et donc ne nous apprennent rien sur les goûts musicaux de notre abbé : je me contente par conséquent de les mentionner sans commentaire. Ainsi, il est très louangeur sur Paisiello (à propos de son opéra *La Frascatana*), il cite avec éloges Pasquale Cafaro, Salvatore Rispoli, Andrea Bernasconi, et il mentionne Rinaldo di Capua.

Venons-en maintenant aux musiciens qu'il admire, tels Hasse, Vinci, Jommelli et sans doute Leo. Les compliments qu'il développe dans de nombreuses lettres sur la musique d'Adolf Hasse sont assez peu utilisables car il affiche une amitié si chaleureuse pour ce compositeur et pour son épouse Faustina Bordoni que ses jugements sont acritiques. De même, il n'y a pas grand chose à tirer des avis très favorables qu'il émet sur Pergolesi [7 mai 1770] ou sur Gioacchino Cocchi [7 septembre 1754].

Je m'arrêterai plus longuement sur le cas de deux musiciens car la formulation de notre dramaturge reflète très clairement ses choix musicaux : celui de Giuseppe Bono (ou Bonno) et celui de Nicolò Jommelli (qu'il appelle souvent aussi Jommella ou Giomella). Commentant le très grand succès public de *Il re pastore* mis en musique par Giuseppe Bono, il ajoute ceci : « La musica è così graziosa, così adattata e così ridente che incanta con l'armonia senza dilungarsi dalla passione del personaggio, e piace all'eccesso » [6 novembre 1751]. On notera l'insistance de Métastase sur l'aptitude de ce musicien à ne pas s'écarter (« dilungarsi ») de la passion du personnage pour céder aux sirènes de l'harmonie, et l'adjectivation qui décrit une musique plaisante et aimable plus que fouguese. Rappelons qu'il est beaucoup moins satisfait quand c'est Gluck qui met en musique ce même *Re Pastore* [8 décembre 1756]. Aussi ne faut-il pas s'étonner s'il décoche une flèche contre le chevalier Gluck, sans le nommer, tout en vantant Giuseppe Bono, « educato [...] nel tempo dell'abbondanza de' buoni professori e dell'ottimo gusto della vera musica, dotato dalla natura di quella grazia che non nasce dalla stravaganza » [17 mars 1753]. Or c'est justement ce mot de *stravaganza* qui qualifie le génie musical de Gluck.

Quant à Jommelli, il est manifestement cher au cœur de notre dramaturge. Mais voyons pourquoi. Certains compliments sont des plus vagues : « Ho trovato in lui tutta l'armonia del Sassone [Hasse], tutta la grazia, tutta l'espressione e tutta la fecondità di Vinci » [12 novembre 1749], même si des expressions comme *grazia*, que nous avons déjà trouvée à propos de Bono, ou *espressione* sont typiques des compliments que Métastase distribue. D'autres éloges sont plus significatifs, comme celui-ci : « È piena di grazia [la musique de *Didone*], di fondo, di novità, d'armonia e soprattutto d'espressione. Tutto parla, sino a' violini e contrabassi » [13 décembre 1749]. Nous retrouvons *grazia* et *espressione* mais on notera ce « tutto parla », compliment suprême de la part d'un poète qui reconnaît au musicien la capacité de presque se hisser au niveau du discours ! Le défaut dans lequel tombent Caldara et Galuppi de ne pas coller aux mots est, bien sûr, totalement étranger au musicien d'Aversa : « Il Jommelli è il miglior maestro ch'io conosca per le parole » [28 janvier 1750].

Le cas de Jommelli est intéressant car, pour d'évidentes questions de chronologie, notre poète le sent partagé entre une manière ancienne, simple et émouvante et une manière nouvelle caractérisée par la science de l'écriture (« nuovo ed armonico intreccio »). Tout en rendant hommage au

technicien, notre poète avoue préférer mille fois un style qui va droit au coeur : « Confesso, mio caro Jommella, che questo stile m'imprime rispetto per lo scrittore ; ma voi, quando vi piace, ne avete un altro che s'impadronisce subito del mio cuore senza bisogno delle riflessioni della mente » [6 avril 1765]. Le changement profond de la sensibilité entre 1750 et 1770 échappe totalement à Métastase qui ne peut voir, par conséquent, dans l'évolution de la musique qu'un excès de cérébralité ; d'où l'opposition si fréquente dans sa correspondance postérieure aux années 1750 entre une musique du coeur et une musique de la tête.

*

Dans ses goûts musicaux, Métastase se comporte résolument en homme de lettres qui attend de la musique qu'elle imite la parole, en prolonge l'écho et développe ses harmoniques ; c'est peut-être une limitation de la puissance de la poésie dont Foscolo et Leopardi revendiqueront l'indépendance. C'est certainement le refus d'accorder à la musique d'autre pouvoir que celui d'imiter « le passioni e la favella degli uomini », ses autres prétentions ne pouvant produire que du bruit, « il cornetto di posta, la chiocchia che ha fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana, o l'ingrato stridere de' gangheri rugginosi » comme il écrit avec humeur au castrat Bernacchi [21 janvier 1753]. Telles sont les limites sévères de l'esthétique de notre abbé. Ce rêve orphique, comme je l'ai appelé, trouve sa réalisation dans l'image mythique de la musique ancienne et, plus concrètement, dans la musique de l'école napolitaine de la première moitié du siècle ou de quelques musiciens chers à son coeur comme Hasse ou Jommelli. Reconnaissons la dignité de cet idéal mais ne lui en demandons pas plus.

APPENDICE

Extraits de lettres traduits

1 Lettre à F.J. de Chastellux⁷ du 7 juillet 1765.

[...] Quand la musique, cher et très estimé chevalier, aspire dans le drame aux premiers rôles, au même titre que la poésie, elle la détruit et se détruit elle-même. C'est une absurdité trop flagrante que les habits aient la prétention d'être considérés comme plus importants que la personne pour laquelle ils sont faits. Je sais, par une expérience quotidienne, que dans toute l'Italie mes drames sont de loin plus assurés de la faveur du public quand ils sont déclamés par des acteurs que chantés par des chanteurs (« musici »), épreuve à laquelle je doute que puisse s'exposer la musique la plus exquise, (dès lors qu'elle est) abandonnée par la parole. Les airs dits de *bravura* dont vous condamnez également (« da suo pari ») l'usage trop fréquent, représentent justement un effort de notre musique qui tente de se soustraire à l'empire de la poésie. Point n'est souci dans de tels airs de caractères, de situations, d'affects, de sens ou de raison ; et en ne faisant montre que de ses seules richesses, aidée du ministère de quelque gorge qui imite les violons et les rossignols, elle [la musique] a suscité ce plaisir qui naît du seul étonnement (« meraviglia »), et elle a provoqué les applaudissements qu'en toute justice l'on ne peut refuser à n'importe quel virtuose des cordes (« ballerino di corda ») quand, par son habileté, il parvient à surpasser l'attente de chacun. Enorgueillie par de tels succès, la musique moderne s'est audacieusement révoltée contre la poésie, elle a négligé toutes les expressions véritables (vraies), elle a traité les paroles comme un outil servile contraint de se prêter, contre tout sens commun, à n'importe lequel de ses caprices extravagants, elle n'a plus fait résonner le théâtre que de ces airs de bravoure, et en raison du fastidieux déluge de ces airs, elle en a précipité la décadence [du théâtre], après avoir toutefois provoqué celle du

⁷ Chastellux avait envoyé à Métastase son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, À La Haye et à Paris, chez Merlin, 1765.

drame mis en pièces, défiguré et détruit par une rébellion si inconsidérée. Les plaisirs qui ne parviennent pas à faire impression sur l'esprit et sur le cœur sont de courte durée et si les hommes, comme êtres de chair (« corporei »), se laissent, il est vrai, facilement surprendre par les sensations soudaines plaisantes mécaniques, ils ne renoncent pas pour toujours à leur statut de raisonnables. Enfin, cet inconvénient en est arrivé à des excès si intolérables que, ou il faudra que très vite cette servante fugitive se soumette à nouveau à cette régulatrice (« regolatrice ») qui sait la rendre si belle, ou il faudra que, musique et poésie dramatique se séparant complètement, cette dernière se contente de sa mélodie interne, dont ne la priveront jamais les excellents poètes, et que l'autre s'en aille accorder les différentes voix d'un chœur, régler l'harmonie d'un concert, souligner les pas d'une danse, sans plus s'embarrasser des cothurnes.[...]

2 Au même Chastellux, du 29 janvier 1766

[...] Nous sommes donc tous deux parfaitement d'accord pour estimer que la musique est un art ingénieux [*ingegnoso*], admirable, plaisant, enchanteur, capable à lui seul de provoquer des miracles et apte, lorsqu'il veut bien accompagner la poésie et faire bon usage de ses immenses richesses, non seulement à seconder et à exprimer par ses imitations tous les changements du cœur humain, mais à les éclairer et à les amplifier. Mais, en même temps, nous ne pouvons pas ne pas reconnaître d'un commun accord l'abus considérable que les artistes font de nos jours d'un art si remarquable : lorsqu'ils emploient au hasard les facultés de séduction de celle-ci [la musique], sans rime ni raison, en offensant le sens commun, et lorsqu'ils imitent fort souvent le fracas des tempêtes quand il conviendrait d'exprimer un calme paisible, ou la joie débridée des *Bassarides* au lieu de la profonde douleur des *Esclaves troyennes* ou des *Suppliantes d'Argos* ; aussi, poussé en même temps vers des passions tout à fait contraires par la poésie et par la musique qui, au lieu de se seconder, se détruisent mutuellement, le spectateur désorienté ne peut en choisir aucune et il est réduit au seul plaisir mécanique qui naît de la proportion

harmonieuse des sons ou de l'étonnante étendue d'une voix ou de son agilité. Je pardonnerais aux compositeurs de musique un abus aussi intolérable si les possibilités de l'art dont ils usent étaient pauvres ; et je ne trouverais pas étrange que l'impatience de montrer leurs quelques rares richesses les rendît moins scrupuleux lorsqu'il les adaptent à leurs besoins ; mais comme il n'est de passion humaine qui ne puisse être exprimée avec vivacité [« vivamente »] et admirablement ornée par un art si remarquable de mille et mille manières différentes, pourquoi donc devrait-on supporter l'insulte que, presque délibérément, ils font sans nécessité à la raison ? Vous voyez donc que je suis tout autant que vous partisan de la musique, et que si je déteste l'actuelle musique dramatique, je n'entends parler que de nos artistes modernes qui la défigurent. [...]

Vous avez déjà doctement remarqué que, afin de fournir à la musique des occasions de faire montre de ses beautés, les premiers pères de la tragédie changent parfois dans la bouche des personnages sur scène et au gré des changements d'affect, les iambes habituels en anapestes et en trochées ; et il ne vous aura pas échappé que les personnages eux-mêmes chantent soit seuls, soit entre eux, soit avec le chœur des *strophes*, des *antistrophes* et des *épodes*, mètres [formes ?] qui par nature exigent cette sorte de musique que nous utilisons dans nos airs et que magistralement vous appelez périodique ; vous en concluez, conséquence nécessaire, que pour l'habitude de flatter par des *ariettes* les oreilles délicates des spectateurs, nous avons des précurseurs illustres, anciens et pleins d'autorité, auxquels nous devons sans doute aucun et *l'air* et *le récitatif*, tout comme les Latins leur doivent les *cantica* et les *diverbia*. Et une preuve plutôt importante de la très ancienne lignée des *airs* est le nom grec de *strophe* par lequel chez nous, peuple et lettrés appellent communément les divers mètres [formes ?] de nos airs et de nos chansons.

Que V.S. ne croie pas que j'oublie vos exhortations. Vous voudriez que, comme on parle de la république des lettres, on parle également de la république des arts ; et que par conséquent la poésie, la musique et leurs autres soeurs vivent amicalement en toute indépendance. Pour vous avouer la vérité, je ne suis pas *républicain* ; je ne comprends pas pourquoi cette forme de gouvernement devrait seule, de préférence à toutes les autres, revendiquer la vertu comme son principe ; il me semble qu'elles sont toutes sujettes à des infirmités qui les détruisent ; je suis séduit par le vénérable exemple de l'autorité paternelle comme [autorité] suprême ; et je ne trouve

pas de réponse à l'axiome qui veut que les machines les plus simples et les moins composites soient les plus durables et les moins imparfaites. Que ne ferais-je pas toutefois pour être d'accord avec vous ! Me voici donc, puisque tel vous me voulez, me voici *républicain* ; mais vous savez que même les *républicains* les plus jaloux, comme l'étaient les Romains, convaincus qu'il y avait des avantages à confier l'autorité à un seul, élaient dans les circonstances difficiles un dictateur, et que quand ils ont commis l'erreur de partager cette autorité absolue entre Fabius et Minucius, ils ont couru le risque de se perdre. L'exécution d'un drame est une entreprise très difficile à laquelle concourent tous les beaux arts ; pour assurer un succès aussi grand que possible, ceux-ci doivent élire un dictateur. La musique aspirerait-elle par hasard à cette magistrature suprême ? Qu'elle l'ait donc mais que dans ce cas elle se charge du choix du sujet, de l'économie de la fable; qu'elle décide des personnages à mettre en scène, de leurs caractères et de leurs situations ; qu'elle imagine les décors ; qu'ensuite elle invente ses cantilènes et qu'enfin elle confie à la poésie le soin d'écrire des vers en fonction de celles-ci. Et si elle refuse de le faire sous le prétexte que de toutes les capacités nécessaires à l'exécution d'un drame elle ne possède que la seule science des sons, qu'elle abandonne la dictature à l'art qui les possède toutes, et suivant l'exemple de Minucius qui sut se raviser, qu'elle avoue ne pas savoir commander et qu'elle obéisse. Autrement, si grâce à son aimable protecteur [Chastellux], elle ne mérite pas le qualificatif de *servante fugitive*, elle ne pourra éviter celui de *républicain rebelle*⁸. [...]

Gilles DE VAN

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

⁸ Si les positions théoriques de Métastase sont bien celles décrites plus haut, sa pratique (et notamment ses rapports) avec imprésarios et chanteurs était beaucoup plus souple, ainsi que l'ont démontré des études récentes comme celle de Rosy CANDIANI, *Pietro Metastasio, da poeta di teatro a « virtuoso di poesia »* Rome, Aracne, 1998 ou Raffaele MELLACE, *L'autunno del Metastasio*, Firenze, Olschki, 2007. C'est ainsi que l'animosité qu'il manifeste contre la musique de Gluck n'exclut pas qu'il ait collaboré avec ce musicien.

