

# NAPOLÉON, LA MUSIQUE

ET

## LES MUSICIENS

---

Le héros que voulait célébrer Beethoven ne fut pas seulement un guerrier de génie, mais un législateur dont l'esprit universel d'organisation s'étendait à toutes les manifestations de l'activité, qu'il s'agît de sciences, de littérature ou de beaux-arts, de questions militaires ou de problèmes politiques.

Parler de Napoléon dilettante, de Napoléon musicien, c'est essayer de découvrir une des faces, et non des moins curieuses, de sa personnalité multiple, c'est pénétrer sa sensibilité si vive et toujours en éveil, c'est aussi montrer en lui le philosophe exposant en quelques lignes, en quelques mots justes et définitifs ses idées sociales sur l'art.

Parler de Napoléon dans ses rapports avec la musique et les musiciens, c'est aussi rappeler une époque artistique qui nous apparaît à distance avec certaines caractéristiques bien nettes, aussi visibles dans la musique que dans les autres manifestations de l'esprit humain, pendant les quinze années du Consulat et de l'Empire. C'est enfin rappeler une source d'inspiration à laquelle les musiciens — beaucoup moins toutefois que les autres artistes et les littérateurs — ont été puiser parfois.

Grâce aux documents, actes officiels, journaux, mémoires que nous possédons en grand nombre sur l'époque napoléonienne, nous pouvons nous représenter, au point de vue spécial qui nous intéresse ici, ce qu'était Napoléon amateur de musique, quelles furent ses idées sur

l'art musical, quels furent ses rapports avec les musiciens de son temps, et de quelle considération il les entourait; enfin quelles œuvres musicales ont été inspirées par son histoire ou, mieux, par sa légende.

C'est ce que nous avons tenté de faire dans les pages qui suivent.

§

Lorsque le jeune Napoleone Buonaparte vint en France, pour se préparer à la carrière militaire à l'École de Brienne, et d'abord au collège d'Autun (où il apprit le français en trois mois), il avait dix ans. Peut-être apportait-il dans sa mémoire quelques souvenirs curieux de son île, quelques chants populaires, *nanne* (berceuses); sérénades, ballades, *noëls*, *lamenti*, *voceri* ou *pagielle*, entendus à la ville ou à la campagne : le folk-lore corse, naguère étudié par M. Austin de Croze (*Chants populaires de la Corse*, 1912), sans être d'une richesse exubérante, conservait alors un grand nombre de chants traditionnels, qui n'ont pas encore disparu de nos jours. Sans doute faut-il joindre à cette musique anonyme quelques airs ou ariettes venus du continent, d'Italie surtout, apportés par des voyageurs. En tout cas, par son origine, le jeune Napoléon, qui pouvait se souvenir aussi de chants religieux, devait aimer la musique italienne.

Après les trois mois passés à Autun (1<sup>er</sup> janvier-12 mars 1779), il reste cinq ans et demi à Brienne (jusqu'au 14 octobre 1784). Dans cette École royale, où l'on formait les jeunes gentilshommes pour le service du roi, on leur enseignait non seulement les sciences et les belles-lettres, mais encore on leur donnait les notions des arts qui leur permirent de briller plus tard dans la société. À côté de l'escrime, art indispensable à un militaire et à un gentilhomme, et du dessin, les élèves de Brienne recevaient des leçons de danse et de musique. On connaît les noms des professeurs chargés de cet enseignement; ce furent, pour

la musique, d'obscurs artistes : Frédéric, Morizot et Gugenberg, le premier et le dernier vraisemblablement d'origine allemande ou alsacienne. Ils enseignaient la vocale et l'instrumentale, et les futurs officiers, dans des exercices publics annuels, faisaient preuve de leurs talents musicaux : ainsi, en 1782, quinze écoliers exécutèrent une « entrée à grand orchestre », deux autres jouèrent un duo, d'autres un quatuor et le « menuet de Mannheim ». Mais l'année suivante, le cours de musique fut supprimé et remplacé par un second cours de langue vivante, jugé plus utile. On ne signale pas que le jeune Bonaparte, — « assez faible pour les exercices d'agrément et le latin », dit une de ses notes, — eût pris part aux exercices publics de musique ; mais nous savons que, sous la direction d'un « académiste » nommé Javilliers (il y avait eu, à l'Opéra, un danseur de ce nom, de 1701 à 1743 et un Jacques Javilliers-Létang avait été nommé maître à danser du roi en 1747), il fut parmi les trente-sept élèves qui prirent des leçons de marche et de révérence, puis des dix-sept qui exécutèrent ensemble des pas de contre-danse et « formèrent par leur réunion une jolie figure pour le plaisir de l'assistance », aux exercices de 1781 (1).

Plus tard, à la Malmaison ou aux Tuileries, Napoléon n'avait pas oublié les principes appris à Brienne. Il aimait surtout les danses anciennes qui lui rappelaient sa jeunesse, telles que *la Monaco*, « qu'il demandait toujours comme la plus facile et celle qu'il dansait le moins mal ». (Thibaudau, *Mémoires sur le Consulat*.)

« Comment trouvez-vous que je danse ? demandait un jour l'Empereur à la comtesse Potocka. — Sire, lui répondit-elle, pour un grand homme vous dansez parfaitement. »

En fait de musique, il ne retint jamais que des ariettes d'opéra-comique ou des chansons qu'il fredonnait d'une voix aussi fausse que celle de Louis XV. « C'était ordinairement le matin, narre son fameux valet de chambre Cons-

(1) Arthur Chuquet, *la Jeunesse de Napoléon*.

tant, que ces petites réminiscences le prenaient. Il m'en régalaît en se faisant habiller. L'air que je l'ai entendu écorcher ainsi le plus souvent était celui de *la Marseillaise*. L'empereur sifflait aussi quelquefois, mais légèrement. L'air de *Marlborough*, sifflé par Sa Majesté, était pour moi l'annonce certaine d'un prochain départ pour l'armée. Je me rappelle qu'il ne siffla jamais autant et qu'il ne fut jamais plus gai qu'au moment de partir pour la campagne de Russie. Et pendant la campagne même il fredonnait le même air après le passage du Niémen. » A Thorn, en juin 1812, « les officiers de service qui couchaient auprès de son appartement furent stupéfaits de l'entendre chanter à pleine voix un air approprié aux circonstances, un de ces refrains révolutionnaires qui avaient mis souvent les Français dans le chemin de la victoire, la première strophe du *Chant du départ* (1). » Six mois plus tard, le 14 novembre, entre Smolensk et Krasnoïé, le fidèle Constant montre encore l'empereur passant, entouré de sa vieille garde, au travers du feu de la bataille. « La musique jouait l'air : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?* Napoléon l'interrompit, dit-on, en s'écriant : « *Veillons au salut de l'Empire.* » Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus grand (2). »

Quand il était las de dire des vers, écrit un de ses secrétaires, le baron de Meneval, il se mettait à chanter d'une voix forte, mais fausse. Quand il n'avait pas de sujet de contrariété, ou quand il était satisfait de l'objet de ses méditations, le choix de ses chansons s'en ressentait. C'étaient des airs du *Devin du village* ou d'autres opéras anciens. Une de ses chansons de prédilection avait pour sujet une jeune fille guérie par son amant de la piqûre d'un insecte ailé. C'était une espèce d'ode anacréontique qui n'avait qu'une strophe. Elle finissait par ce vers :

Un baiser de sa bouche en fut le médecin.

(1) Albert Vandal, *Napoléon et Alexandre*.

(2) Ces deux chants nationaux étaient tirés d'opéras-comiques : le premier est le célèbre quatuor de *Lucile* de Grétry : l'autre fut adapté avec de nouvelles paroles, à l'époque révolutionnaire, sur un air de *Renaud d'As* de Dalayrac.

Quand il était dans une disposition d'esprit plus grave, il chantait des strophes d'hymnes ou de cantates de la Révolution, comme le *Chant du départ*, *Veillons au salut de l'empire*, ou bien il modulait ces deux vers :

Qui veut asservir l'univers  
Doit commencer par sa patrie.

Il en modulait parfois de moins sérieux : ceux-ci, par exemple, quand, ayant fini de travailler, il passait chez l'impératrice :

Ah ! c'en est fait, je me marie,

ou encore :

Non, non, s'il est impossible  
D'avoir un plus aimable enfant.

Pour un autre contemporain, Arnault (*Souvenirs d'un sexagénaire*), le chant n'était chez lui que l'expression de la mauvaise humeur. Dans ses moments de contrariété, se promenant les mains derrière le dos, il fredonnait de la manière la moins juste qui se puisse : *Ah ! c'en est fait, je me marie !* Chacun savait ce que cela signifiait. « Si tu as quelque chose à demander au général, ne le fais pas en ce moment ; il chante », me disait Junot.

Au dire du même Arnault, qui le suivit en Egypte, Bonaparte préférait, comme tous les militaires, « un pont-neuf arrangé pour le hautbois, la flûte, la trompette et la clarinette, aux compositions d'un des plus beaux génies qui aient existé (Méhul)... Le plus grand compositeur était alors pour lui della Maria, musicien français naturalisé en Italie, et dont le talent gracieux et facile s'était révélé l'hiver précédent par le *Prisonnier*. »

Nous verrons par la suite que son goût, tout en se modifiant avec les années, demeura fidèle à la musique italienne.

## II

Après différents séjours en Corse, après avoir fait le siège de Toulon, Bonaparte, mis en réforme, arrive à Pa-

ris, déjà en possession d'une certaine renommée. Il fréquente les théâtres non moins que les milieux politiques ; et c'est alors, avec la prodigieuse faculté d'assimilation qui le caractérise, qu'il peut faire son éducation musicale, à l'Opéra-Comique ou à Feydeau, jusqu'au moment où il est nommé général en chef de l'armée d'Italie (1796). Tout en préparant ses plans de campagne, il n'oublie pas de s'occuper des affaires civiles, des lettres, des sciences et des arts. C'est ainsi que, le 19 mai 1797, il prenait avec Salicetti, commissaire du Directoire exécutif aux armées, un arrêté « pour assurer par des voies sûres les monuments des sciences et des arts qui se trouveront dans les villes conquises par les armées et les faire expédier en France ». La musique n'était pas négligée, comme il arrive trop souvent, en pareille circonstance, et tandis que Jean-Pierre Tinet, artiste de la légation de Toscane, à l'armée en qualité d'agent chargé de ramasser dans les pays conquis « les tableaux, chefs-d'œuvre et autres monuments antiques qui seront jugés dignes d'être envoyés à Paris », il charge de mission Rodolphe Kreutzer, alors professeur de violon au Conservatoire, qui demeura en mission de l'an V à l'an VIII (1797-1800). Kreutzer resta en Italie un ou deux ans, recherchant, faisant copier de nombreux manuscrits, expédiant ces « trophées de la valeur des armées françaises » (ce sont les expressions d'un mémoire au ministre, en 1808) à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Puis, la paix signée à Campo-Formio, il fit une tournée de concerts en Europe centrale. Il était à Vienne avec Bernadotte, au début de 1798, et il y connut Beethoven, auquel il aurait donné l'idée de la *Symphonie héroïque* ; Beethoven, de son côté, lui dédia, longtemps plus tard, la fameuse sonate pour piano et violon.

Parlant de cette mission, le poète Arndt, dans ses voyages (*Reisen*, tome I, p. 340), écrivait à cette époque même : « Le célèbre Kreutzer de Paris a été dernièrement ici (à Vienne) disant que les Français ont rassemblé et enlevé toutes les

vieilles musiques des maîtres morts depuis longtemps, et qu'on ne pouvait entendre et étudier qu'en Italie. En fait de musique donc, personne ne peut pour le moment tirer les bottes à la jeune Europe. »

On trouve dans une lettre de Bonaparte, adressée aux inspecteurs du Conservatoire de Paris, du grand quartier général de Milan, le 8 thermidor an V (26 juillet 1797), quelques lignes intéressantes sur la musique :

De tous les beaux-arts, écrit le jeune général en chef, la musique est celui qui a le plus d'influence sur les passions, celui que le législateur doit le plus encourager. Un morceau de musique fait de main de maître touche inmanquablement le sentiment et a beaucoup plus d'influence qu'un bon ouvrage de morale qui convainc la raison sans toucher à nos habitudes.

Bonaparte apparaît ici plus en législateur et en chef qui a observé l'action de la musique sur ses hommes, qu'en dilettante. Ses lectures ou ses méditations lui ont dicté cette pensée très juste sur la musique. C'est de façon analogue qu'il l'envisage sous le rapport social utilitaire, lorsqu'il écrit, trois mois plus tard, au ministre de l'Intérieur de la République cisalpine, du quartier général de Passariano, le 26 vendémiaire an VI (17 octobre 1797) :

Je vous prie, citoyen ministre, de faire connaître aux musiciens de la République cisalpine (c'est-à-dire de l'Italie du Nord), que j'offre au concours, à celui qui fera le meilleur morceau ayant pour sujet la mort du général Hoche, un prix et une médaille de cent sequins. Vous voudrez bien nommer trois artistes qui seront chargés d'adjuger ce prix.

BONAPARTE.

Poètes et compositeurs se mirent immédiatement à l'œuvre, et tandis que Paris entendait, dès le 10 vendémiaire (1<sup>er</sup> octobre) *l'Hymne funèbre* de Cherubini — une des plus belles compositions révolutionnaires, écrite en huit jours, sur des paroles de M.-J. Chénier, — ou chantonnait les naïves plaintes inspirées par la mort du jeune général

républicain, Paisiello, alors maître de chapelle du roi des Deux-Siciles, composait une *Musica funebre all' occasione della morte del fu Generale Hocke, cercatagli del. Sigre Generale in Capite Buonaparte.... In Napoli, gli 11 nov. 1797.*

C'est ainsi que Bonaparte cherchait à rallier à la République française les savants, les artistes des pays conquis. Et c'est peut-être là, pour une part, l'origine de la grande, de la presque exclusive admiration que le Consul montra pour Paisiello. Il rapporta lui-même à Paris la partition, et la déposa au Conservatoire : on y lit cette suscription de sa main : « Donné au Conservatoire de musique par le citoyen Bonaparte. »

A quelque temps de là, le Conservatoire, voulant plaire au futur maître — « Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte », a dit Victor Hugo, — fit entendre cet hymne en sa présence. Mais il eut la fâcheuse idée d'exécuter, le même jour, l'œuvre de Cherubini. Quand la cérémonie fut terminée, Bonaparte, s'adressant à Cherubini, lui déclara d'un air peu satisfait que le plus grand compositeur contemporain était Paisiello, et après lui, Zingarelli. Fixés d'un mot sur les goûts du grand homme; Méhul, Gossec, Grétry, Lesueur, qui étaient présents, s'inclinèrent avec déférence; mais Cherubini, qui avait l'échine moins souple, montra plus d'impatience et moins d'à-propos, et murmura : « Passe encore pour Paisiello, mais Zingarelli... » Nous verrons plus loin comment il s'attira bientôt la disgrâce du maître.

Le séjour à Milan, où la musique a joué un grand rôle, a tout fait orienter Bonaparte vers l'art italien, naguère entrevu à Paris, à côté des opéras gluckistes, des drames de Lesueur; de Cherubini et des opéras-comiques français. Cependant, ses idées ont pu plus ou moins évoluer avec les années et les circonstances, notamment après son mariage avec Marie-Louise, princesse autrichienne et d'une éducation musicale toute différente que Joséphine, l'ex-madame de Beauharnais.

De retour à Paris le 5 décembre 1797, Bonaparte y resta exactement six mois, jusqu'à son départ pour l'Égypte (4 mai 98). Il rapportait le traité de Campo-Formio, et le remettait solennellement au Directoire, siégeant au palais du Luxembourg, le 10 décembre. Cette solennité fut l'occasion pour les auteurs du *Chant du Départ*, M.-J. Chénier et Méhul, de faire entendre *le Chant du Retour*, qu'exécuta le Conservatoire à la gloire de l'armée d'Italie et de la paix qu'on ne croyait pas si éphémère.

Dans la préparation de la campagne d'Égypte comme dans celle de la guerre d'Italie Bonaparte développa une activité immense. Non seulement il s'occupait de plans militaires, mais son esprit d'organisation s'étendait aux sciences, aux lettres, aux arts, non moins qu'à l'administration civile. Il forma une nombreuse commission, qui reçut le nom d'*Institut d'Égypte*, comprenant des représentants de toutes les connaissances humaines. Le résultat de leurs travaux a été consigné dans une publication monumentale, connue sous le nom de *Description de l'Égypte*; et dont les vingt tomes in-folio ont été publiés de 1809 à 1826. A défaut de Méhul et du chanteur Lays, auxquels il avait d'abord pensé, ce fut Guillaume-André Villoteau, musicien et chanteur, qui, dans cet Institut, représenta la musique. Villoteau a laissé quatre mémoires insérés dans la *Description* sur la musique égyptienne antique et moderne et sur celle des Orientaux.

Citons, de cette époque, l'ordre du jour suivant, donné par le général en chef en son quartier général du Caire, le 1<sup>er</sup> nivose an VII (21 décembre 1799) :

Tous les jours, à midi, il sera joué sur les places vis-à-vis des hôpitaux, par la musique des corps, différents airs qui inspirent de la gaieté aux malades et leur retracent les beaux moments des campagnes passées.

BONAPARTE.

### LII

Avec le Consulat, les fêtes musicales de la Révolution,

dont les hymnes avaient été comme la liturgie, deviennent peu à peu des fêtes exclusivement militaires. On célèbre cependant encore le 14 juillet en 1800, dans une œuvre aux proportions grandioses, *le Chant du 25 messidor*, exécuté aux Invalides (Temple de Mars) : Méhul y a employé trois chœurs et trois orchestres. Puis ce fut la fête du 1<sup>er</sup> vendémiaire (22 septembre), avec un hymne de Lesueur, également chanté aux Invalides et comportant quatre orchestres, qui clôt l'ère des fêtes de la Révolution.

Dès lors, la seule musique qu'on donnera au peuple sera celle des régiments rentrant victorieux ou défilant aux Tuileries, où le premier Consul s'est installé après le coup d'État de brumaire (novembre 1799).

La vie de cour, interrompue depuis dix ans, reprend peu à peu dans l'ancienne demeure des rois, dont Bonaparte voudra faire revivre le protocole. Le premier Consul se montre assez fréquemment à l'Opéra, qui s'appelle encore le Théâtre des Arts, situé rue de Richelieu (rue de la Loi). Ces visites sont marquées par deux événements historiques, deux attentats manqués, qui se rattachent aux dernières nouveautés représentées en 1799 sur la grande scène lyrique. Le dix vendémiaire (18 octobre), on donnait la première représentation d'un opéra peu heureux, *les Horaces* de Porta, lorsque, la veille, la police fut instruite qu'une conspiration s'était formée contre Bonaparte, et qui devait éclater au cours de la représentation ; les conspirateurs pensaient se saisir du premier Consul et le tuer peut-être, à la faveur d'une panique créée dans la salle. L'un des conjurés, pris de remords, dit-on, alla tout raconter à la police, qui prit ses dispositions ; durant le cours de la représentation, ses complices furent tous arrêtés sans que le public s'en aperçût. On n'apprit l'affaire que les jours suivants, par les journaux, d'ailleurs très discrets. L'un des chefs de cette conspiration était le corse Arena ; un autre était le sculpteur Ceracchi, qui avait fait naguère à Milan le buste de Bonaparte et était venu à Paris, cherchant à le vendre

18.000 francs. L'opéra des *Horaces* ne doit d'être tiré de l'oubli qu'à cette circonstance politique. Bonaparte retournait d'ailleurs bientôt à l'Opéra, faisant tête à l'opposition, notamment le 27 octobre et le 4 novembre, en même temps que les ministres d'Autriche et de Prusse.

Le 3 nivôse (24 décembre) suivant,

le premier Consul, raconte Thibaudeau, se rendait à huit heures du soir à l'Opéra, avec un piquet de gardes, ayant avec lui dans sa voiture les généraux Berthier, Lannes, et l'aide de camp Lauriston. Arrivé à la rue Saint-Nicaise, une mauvaise charrette, attelée d'un petit cheval, se trouvait placée de manière à embarrasser le passage. Le cocher eut l'adresse de l'éviter, quoi qu'il allât extrêmement vite. Peu d'instant après, une explosion terrible cassa les glaces de la voiture, atteignit le dernier homme du piquet, tua huit personnes, en blessa plus ou moins grièvement vingt-huit, et fit à quarante-six maisons des dommages évalués environ 200.000 francs. Le Premier Consul continua son chemin et arriva à l'Opéra. On y jouait *la Création* d'Haydn.

L'exécution d'un oratorio par deux cent cinquante musiciens et chanteurs à l'Opéra était un signe des temps. L'année suivante, la première du XIX<sup>e</sup> siècle, n'était pas écoulée que la paix avec l'Eglise était chose faite, le Concordat avec le pape signé le 17 septembre, et Notre-Dame, rendue au culte, célébrait ce grand événement à Pâques 1802, par un *Te Deum* de Paisiello, dont la faveur s'affirmait ainsi officiellement. Enfin, lors du camp de Boulogne, un peu plus tard, le révolutionnaire *Chant du Départ* (avec un chœur de douze cents personnes) était exécuté pour la dernière fois. Ces deux faits marquent l'orientation de la révolution nouvelle, qui succédait à l'autre.

L'ordre ancien renaissait peu à peu, ou plutôt il se créait un ordre nouveau qui ressuscitait prudemment quelques institutions de l'ancien régime. Ici encore, la musique joua son rôle dans la vie et la politique du premier Consul. Il y avait déjà, sous le nom de musique des Consuls, une bande militaire dirigée par Blasius; Bonaparte voulut avoir

une musique à lui, la « musique du premier Consul », comme jadis il y avait eu la musique du roi.

Ce commencement musical n'avait point le titre de *chapelle* et ne se composait que du petit nombre des premiers instrumentistes de Paris, écrit le baron de Trémont dans une notice inédite sur Rode. Lui et sa famille n'avaient pour habitation d'été que la *Malmaison*. On y avait si peu l'idée d'une musique *honorifique*, que la première fois qu'elle fut convoquée dans ce château, le Consul ayant été forcé de s'absenter, on ne sut que faire des musiciens. Alors les sœurs et belle-sœur, plus jeunes et plus gaies que quand elles devinrent reines, trouvèrent que ce serait une bonne occasion de danser, et, sans aucune idée offensante, firent demander aux artistes s'ils pourraient jouer quelques contredanses. Ils répondirent qu'ils en étaient totalement incapables, et cette petite étourderie ne se renouvela plus.

Les soirées musicales, les petits concerts de famille de la Malmaison et ceux des Tuileries amenèrent peu à peu le rétablissement de la « chapelle-musique ». Huit chanteurs et vingt-sept symphonistes, sous la direction de Paisiello, formaient ce corps de musique suffisant pour les lieux où se faisait le service. La chapelle ayant été détruite, on célébrait l'office divin dans la salle du Conseil d'Etat, où les chanteurs et le piano seulement pouvaient être placés. Rangés sur deux files derrière les chanteurs, les violons jouaient dans la petite galerie, en face de l'autel; les basses et les instruments à vent étaient relégués dans la pièce voisine. Les musiciens avaient beaucoup de peine à manœuvrer sur un terrain désavantageux pour l'ensemble. Demeublée, la veille, des tables, fauteuils et bureaux, la salle, que l'on disposait en oratoire pour le dimanche était remise en ordre, le lundi, pour la séance du Conseil. Bonaparte, devenu empereur, fit aménager une nouvelle chapelle aux Tuileries sur l'emplacement de la salle de la Convention (laquelle servait, avant la Révolution, au Concert spirituel). Elle fut inaugurée, le 2 février 1806, par une messe solennelle (1).

(1) Castil-Blaze, *Chapelle-musique des rois de France*.

Sous la haute direction de Paisiello, avec Lesueur comme second, puis (mars 1804) de Lesueur lui-même, la chapelle-musique impériale comprenait un maître de musique, deux pianistes-organistes accompagnateurs, 34 chanteurs et choristes (en 1810), 50 instrumentistes, en tout 99 personnes (en 1815). Son budget, de 90.000 francs en l'an XIII (1801), monta à près de 154.000 en 1812 (1).

Ce n'est qu'après avoir entendu la musique de la cour de Saxe, à Dresde, en 1806, que l'empereur songea à posséder, lui aussi, une musique non exclusivement religieuse. Il engagea alors Paer pour « diriger la musique des concerts et du théâtre de la cour, et composer toutes les pièces de musique qui lui seront commandées par ordre de Sa Majesté impériale », avec un traitement de 28.000 et trois mois de congé par an. Le traité fut signé à Varsovie le 14 janvier 1807. Cette « musique particulière de l'empereur » avait un pianiste-accompagnateur, Rigel, un secrétaire, Grégoire, quatre chanteurs (M<sup>mes</sup> Grassini, Paer, d'El-lieu, Albert-Hymm, Giacomelli), deux chanteurs (Crescentini et Brizzi), au début. Elle compta par la suite M<sup>mes</sup> Barilli, Festa, Sessi, Camporesi ; les ténors Crivelli, Tachinardi, Nozzari, la basse Barilli, le violoncelliste Duport, etc. L'orchestre était celui de la chapelle.

Tous les musiciens distingués qui arrivaient à Paris étaient invités à se faire entendre aux concerts de l'empereur, sous la condition expresse qu'ils voudraient bien accepter, en argent, une récompense honorable et proportionnée à leur mérite. Les virtuoses, les femmes surtout, refusaient toujours leurs honoraires, dans l'espérance qu'on les remplacerait par quelque bijou, la valeur en eût-elle été bien moindre que la somme offerte. Un cadeau de Napoléon était l'objet de leurs désirs, de leur ambition. M<sup>me</sup> Catalani même n'obtint pas cette faveur, mais elle fut richement rémunérée : 5.000 francs au comptant, une pension de 1.200 francs et la salle de l'Opéra prêtée, tous frais payés, pour deux concerts, dont la recette s'éleva à 49.000 francs, tel est le

(1) Servières, *Episodes d'histoire musicale*.

prix que l'empereur offrit à cette virtuose pour avoir chanté à Saint-Cloud le 4 et le 11 mai 1806 (Castil-Blaze).

L'empereur était alors, dit le chanteur Blangini dans ses *Souvenirs*, dans un « accès de besoin, je dirai presque de fureur musicale ». Tous les soirs, à Fontainebleau, après le spectacle, « Sa Majesté se rendait dans le salon de l'impératrice, où Napoléon entendait encore de la musique jusqu'à près d'une heure du matin ». D'après le même auteur, les compositions de Paisiello, de Zingarelli, de Haydn, de Martini, de Lesueur, formaient presque tout le répertoire de la musique impériale.

#### IV

Les théâtres qui avaient joui d'une liberté entière sous la Révolution, à la suite d'un décret de 1791, n'en étaient pas plus prospères pour cela, surtout l'Opéra, qui, sous l'ancien régime, n'avait jamais eu qu'un budget en déficit. L'émigration lui avait fait perdre sa clientèle fortunée, et les pièces inspirées par le gouvernement révolutionnaire n'étaient pas faites pour remplir sa caisse. Le Consulat mit un peu d'ordre dans les affaires du Théâtre des Arts : un arrêté du 6 frimaire an VI lui donna un directeur et un administrateur comptable ; en outre, le premier Consul décidait que toutes les loges seraient payées par ceux qui les occupaient. Il fit de même pour l'Opéra-Comique, qui allait s'élever au rang de théâtre officiel, et l'on voit, en 1795, la « citoyenne Bonaparte » régler d'un seul coup un arriéré de 1.299 livres pour location de loges à ce théâtre. Le coup d'Etat de brumaire portait ses fruits et l'esprit d'ordre de Bonaparte commençait à se manifester ici comme partout.

Dès la même époque, le préfet de police interdisait les pièces relatives au coup d'Etat, et le 22 germinal an VIII (12 avril 1800), le ministre de l'Intérieur s'arrogeait le droit d'autoriser les ouvrages qui pouvaient être représentés ; c'était le rétablissement de la censure préventive. A l'Opéra, on rétablissait, « sans que le public y ait attaché d'intérêt

ou marqué d'attention », dit un rapport de police, les mots de *trône, roi et reine*, dans l'*Alceste* de Gluck. Un arrêté consulaire allouait à ce théâtre 50.000 livres par mois de subvention, et supprimait les entrées gratuites.

Sous l'empire, une série de décrets rétablit le régime des pensions, interdit l'établissement de nouveaux théâtres, fixa le genre de chacun de ceux existant, donna à l'Opéra le privilège exclusif de « représenter les pièces qui sont entièrement en musique, et les ballets du genre noble et gracieux ; tels sont tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie et dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros ». Enfin, parut le décret du 29 juillet 1807, réduisant à huit tous les théâtres de Paris. Une vingtaine au moins durent fermer leurs portes, avant le 15 août, fête de l'empereur, et cela, sans indemnité : Napoléon, qui avait déjà attribué à chaque spectacle un genre bien défini, et d'où il ne pouvait sortir, créa, le 1<sup>er</sup> novembre 1807, la surintendance des grands théâtres. Trois scènes étaient consacrées à la musique : l'Opéra, devenu Académie impériale de musique, l'Opéra-Comique et l'*Opera buffa*, comme annexe de l'Opéra-Comique, sous le nom de Théâtre de l'impératrice.

En 1811, nouveau décret, daté du 13 août, rétablissant en faveur de l'Opéra, déjà richement doté de 750.000 fr. de subvention annuelle, l'inique privilège d'exiger de tous les autres spectacles une redevance qui montait parfois à 200.000 fr. par an. Aucun concert ne pouvant être donné « sans que le jour ait été fixé par le surintendant de nos théâtres, après avoir pris l'avis du directeur de notre Académie impériale de musique », il était impossible que la vie musicale se développât en dehors de la musique dramatique ; seuls les « exercices » des élèves du Conservatoire pouvaient offrir un aliment à la curiosité des amateurs de musique symphonique.

Quant à l'Opéra-Comique, fusionné avec le théâtre lyrique de la rue Feydeau, en 1801, l'empereur l'admettait au

rang de théâtre officiel dès 1804. Tantôt à la salle Favart, tantôt à la salle Feydeau, il continua à représenter Méhul, Grétry, Monsigny, Duni, Philidor, Nicolo, Berton, etc., auxquels venait se joindre le jeune Boieldieu.

Le Conservatoire, création révolutionnaire, était aussi l'objet de la sollicitude du maître. Il fut doté d'une salle de concerts nouvelle et d'une bibliothèque. D'autre part, l'Institut, depuis 1803, envoyait chaque année un musicien à Rome, en compagnie des peintres, sculpteurs, architectes qui y allaient depuis Louis XIV. En somme, après une dizaine d'années d'instabilité, de démolitions et de créations, Bonaparte, puis Napoléon, avait régularisé, hiérarchisé les institutions musicales de la France comme il avait fait de toutes les branches de l'administration.

Rappelons maintenant quels rapports personnels il eut avec les artistes de son temps.

#### V

D'après l'un des biographes modernes les plus familiers avec la vie intime de Napoléon, M. Frédéric Masson, il était très sensible à la musique et aimait surtout la vocale. La musique est « de tous les arts le seul où il porte un goût particulier et personnel. Les autres, il les a protégés par politique, par la passion du grandiose et la pensée de l'immortalité, mais la musique, il en jouit réellement et pleinement, il l'aime pour elle-même et pour les sensations qu'elle lui procure. Elle calme ses nerfs, elle berce ses rêveries, elle charme sa mélancolie, elle échauffe son cœur. Peu importe qu'il chante faux, qu'il retienne mal les airs et qu'il ne connaisse point ses notes. Il s'émeut à la musique au point de n'être plus maître de soi, au point de donner la couronne de fer au sopraniiste Crescentini ; c'est pourtant la mieux sentir que les gens qui croient savoir la déchiffrer (1). »

Toute musique n'agissait pas avec autant d'intensité sur l'empereur. Il préférait, naturellement, nous l'avons dit, la

(1) Fréd. Masson, *Napoléon et les femmes*.

musique italienne, et surtout celle de Paisiello ; lorsqu'il honorera Lesueur, dont l'esthétique est plutôt à l'opposé de celle des Italiens, on peut même se demander s'il sera aussi sincère que lorsqu'il se laisse prendre au charme des airs favoris de Paisiello : le finale du *Re Teodoro*, le duo de *la Molinara* (*Fra l'inchostro e la farina*), ou l'air de *Nina* (*Agitata fra mille pensieri*). Il semble bien que les pompeux opéras de Lesueur, de Spontini et de leurs émules, créateurs du « style Empire » en musique, le flattent plutôt comme souverain qu'ils ne l'émeuvent comme dilettante.

Paisiello était venu à Paris en 1801, pour diriger la chapelle consulaire, ou, selon Reichardt (*Vertraute Briefe aus Paris*, I, p. 95), pour écrire un grand opéra français. « Il reçoit par mois 3.000 livres, le logement gratuit, le service et un équipage. En échange, il compose et dirige les messes privées du Consul, il porte encore le titre de maître de chapelle du roi de Naples, et il n'est qu'en congé. On lui a d'abord donné à mettre en musique un poème de Lemerrier ; mais Paisiello s'est refusé, ne sachant pas faire chanter d'un bout à l'autre, d'une façon intéressante une ombre qui y jouait le rôle principal. Maintenant, on lui prépare un ancien poème de Quinault, *Proserpine*, à la façon de Marmontel, et il en est au second acte. » (Lettre du 15 novembre 1802.)

En attendant que *Proserpine* fût terminée, l'Opéra buffa donnait *la Molinara*, devant une salle vide, dit encore Reichardt : la Strinasacchi remplissait fort mal le rôle principal, qu'elle avait jadis chanté à Prague et à Leipzig. *Proserpine* du « premier maître de chapelle et compositeur au service de S. M. le roi de Naples, actuellement employé pour composer et diriger la musique particulière du Premier Consul », — ainsi l'indique le livret, — fut donnée enfin le 8 germinal an XI (29 mars 1803) et réussit peu : quatorze représentations suffirent à apaiser la curiosité extraordinaire que l'annonce de la première avait éveillée de-

puis des mois. Bonaparte, d'ailleurs, n'assista ni à la répétition, ni à la première, non plus que l'ambassadeur d'Angleterre : on s'attendait, dit Reichardt, à une déclaration de guerre imminente de la France à la Grande-Bretagne. (Les hostilités reprirent un peu plus tard, au mois de mai.)

Après cet échec, Paisiello, prétextant que le climat de Paris ne convenait pas à sa femme, demanda à retourner à Naples. Bonaparte l'avait consulté au sujet du choix de son successeur ; mais, ayant lu dans le *Journal de Paris* qu'on prévoyait la nomination de Méhul, il ordonna immédiatement à Duroc d'informer Lesueur de sa nomination à la direction de la chapelle. Et lorsque, le jour même, Paisiello présenta son confrère au Premier Consul, celui-ci lui dit :

J'espère que vous resterez encore quelque temps avec nous, en attendant, M. Lesueur voudra bien se contenter de la seconde place. — Général, répondit Lesueur, c'est déjà remplir la première que de marcher immédiatement après un maître tel que l'illustre Paisiello.

Cette répartie plut beaucoup à Bonaparte, et le nouveau directeur jouit dès ce moment de la faveur qu'il conserva jusqu'à la fin de l'Empire, et même au delà.

Le maître de Berlioz donna l'année suivante, à l'Opéra, qui venait de prendre le titre d'Académie impériale de musique, son opéra d'*Ossian ou les Bardes*, dont le sujet plaisait beaucoup au maître de la France, enthousiaste de la poésie « ossianique » alors fort à la mode. Au cours de la seconde représentation, à laquelle il assistait, Napoléon fit appeler le compositeur dans sa loge et lui adressa ces paroles :

Monsieur Lesueur, je vous salue. Assistez à votre triomphe. Vos deux premiers actes sont beaux, mais le troisième est *inaccessible*.

Et il le fit asseoir aux côtés de l'impératrice sur le devant de la loge, aux acclamations de toute l'assistance. Le lendemain, Lesueur recevait une tabatière en or, portant cette

inscription : *L'Empereur des Français à l'auteur des BARDES* ; la tabatière contenait la croix de la Légion d'honneur, accompagnée de six billets de mille francs.

Après *les Bardes*, Lesueur donna à l'Opéra, avec Persuis, *l'Inauguration du Temple de la victoire* (2 janvier 1807), *le Triomphe de Trajan* (23 octobre) et *la Mort d'Adam* (21 mars 1809).

Pour la chapelle des Tuileries, il composait de petits oratorios qu'il intercalait dans l'office. Ces partitions étaient très agréables à l'empereur ; un jour, Napoléon voulut en récompenser Lesueur, qui venait de donner sa cantate de *Déborah*, dont le sujet guerrier était fait pour lui plaire ; plutôt que ceux de *Ruth* ou de *Rachel*, par exemple. « Votre musique est grande, élevée, bien adaptée au sujet, dit Napoléon au compositeur ; elle est solennelle, religieuse. C'est ainsi que je comprends la musique d'église. Avez-vous composé d'autres oratorios ? — Oui, sire ; celui que Votre Majesté a entendu est mon dix-huitième. — Vous devez avoir barbouillé bien du papier. C'est encore une dépense, et je veux qu'elle soit à ma charge. Monsieur Lesueur, je vous accorde 2.400 francs de pension pour payer le papier que vous avez si bien employé ; c'est pour le papier, entendez-vous, car, pour un artiste de votre mérite, le mot gratification ne doit pas être prononcé. » (Blangini.)

Les autres grands musiciens français du temps ne jouirent jamais d'autant de faveur que Lesueur. Grétry parut cependant s'attirer les bonnes grâces du souverain. Un soir, à Fontainebleau, — on jouait *Zémire et Azor*, — l'empereur le fit asseoir auprès de lui et, raconte Bouilly, il « éprouva l'émotion la plus vive en écoutant l'admirable trio du tableau magique et proféra ces paroles, qui s'échappaient comme malgré lui de sa bouche : « C'est divin ! c'est parfait ! J'aime beaucoup cette musique-là ! — Vous n'êtes pas dégoûté », repartit Grétry avec son sourire malin et son coup d'œil observateur. » Napoléon sourit et serra la main du musicien. Mais, à quelque temps de là, dans une récep-

tion, il feignit de ne pas reconnaître Grétry et lui demanda de lui rappeler son nom : « Sire, toujours Grétry ! » fut la réponse. Et ce bon mot ne fut pas du goût du maître, qui tourna les talons.

Méhul, qui fut nommé chevalier de la Légion d'honneur, dès la création de l'ordre, était connu de longue date de Napoléon, par M<sup>me</sup> de Beauharnais. Il avait pensé l'emmener en Egypte, mais il le laissa « à son Conservatoire, et plus encore à son théâtre. Ce sont ses moyens de gloire ». Méhul, nous l'avons vu, célébra le vainqueur d'Italie en 1800, au Temple de Mars. Soit après cette audition, soit plus tard, le Consul s'adressant à lui : « Votre musique, dit-il, est peut-être plus savante et plus harmonieuse, celle de Paisiello et de Cimarosa a pour moi plus de charmes. » Ces paroles suggérèrent à Méhul l'idée de composer un opéra bouffe italien. Marsollier lui donna le livret de *l'Irato*, ou *l'Emporté*, qui fut représenté à la salle Favart comme étant *del Signor Fiorelli*, le 17 février 1801, au moment du carnaval. Le succès fut très grand et le premier Consul y prit lui-même beaucoup de plaisir. On a dit que Méhul, en imitant les Italiens, avait voulu le mystifier ; ce n'est pas vraisemblable. Bonaparte n'entendit pas la plaisanterie, et Méhul aurait bien pu s'en repentir. Il est plus probable que la supercherie faite au public l'aurait été, au contraire, d'accord avec Bonaparte. « Ce n'est pas un Français qui fera jamais de la musique comme celle-là », déclara-t-il. Suivant Elwart, il aurait dit aussi au compositeur : « Trompez-moi souvent comme cela. » Quoi qu'il en soit, Méhul dédia sa partition à Bonaparte, dans les termes suivants :

Général consul,

Nos entretiens sur la musique m'ayant inspiré le désir de composer quelques ouvrages dans un genre moins sévère que ceux que j'ai donnés jusqu'à ce jour, j'ai fait choix de *l'Irato*. Cet essai a réussi, je vous en dois l'hommage.

MÉHUL.

Une note qui suit cette dédicace contient une déclaration

de principes du compositeur, et avertit le public « de ne point se hâter de vanter sa conversation », et plus loin, Méhul constate simplement :

Je sais que le goût général semble se rapprocher de la musique purement gracieuse, mais jamais le goût n'exigera que la vérité y soit sacrifiée aux grâces.

Deux ans après *les Bardes*, Méhul donna, lui aussi, un opéra « ossianique », *Uthal*, et l'empereur le fit jouer à Saint-Cloud. Puis ce fut *Joseph*, son chef-d'œuvre, et l'un des chefs-d'œuvre musicaux de l'époque impériale.

Avec Cherubini, les rapports furent plus tendus. L'auteur de *Médée* s'était déjà attiré, on l'a vu, l'antipathie du premier Consul en critiquant sans assez de discrétion ses goûts musicaux. Lorsque, après l'attentat du 24 décembre 1800, Bonaparte reçut les félicitations du Conservatoire, il mit la conversation sur Paisiello. « J'aime beaucoup la musique de Paisiello, déclara-t-il, elle est douce et reposante. Vous avez beaucoup de talent, mais vos accompagnements sont trop forts. — Citoyen Consul, répliqua Cherubini, je me suis adapté au goût des Français. *Paese che vai, usanza che trovi*, dit le proverbe italien. — Votre musique est trop bruyante ; parlez-moi de Paisiello ; il me berce doucement. — Je comprends, vous voulez une musique qui ne vous empêche pas de penser aux affaires de l'Etat. » Le premier Consul, sur ces mots, tourna les talons...

On conçoit qu'avec de telles réflexions Cherubini ne fût pas bien en cours. Aussi accepta-t-il sans difficulté l'hospitalité autrichienne, en 1805. Il serait peut-être resté longtemps à Vienne, si les hasards de la guerre n'y avaient amené Napoléon lui-même en novembre 1806. « Toujours lui : lui partout », a dit Victor Hugo... Cherubini fut alors chargé par l'empereur d'organiser une douzaine de concerts à Schœnbrunn, puis il revint en France, mais se retira dans les Ardennes, au château de Chimay, où vivait l'ex-madame Tallien, devenue princesse.

Le malentendu entre l'empereur et Cherubini ne prit fin que pendant les Cent-Jours, lorsque le compositeur fut nommé de l'Institut et reçut la croix de la Légion d'honneur. Mais il était trop tard, et ce fut à la Restauration que Cherubini dut sa position officielle de directeur du Conservatoire.

Spontini fut plus heureux. Venu chercher fortune en France, au moment où l'effervescence révolutionnaire tombait, au moment où, avec le même Cherubini, un art nouveau, sous certains rapports, s'imposait à la scène lyrique, Spontini dédiait son *Milton*, joué le 27 novembre 1801, à l'impératrice Joséphine. Il obtint non sans peine un livret de Jouy, un sujet antique tout à fait à la mode du temps : c'était *la Vestale*, que Cherubini et Méhul avaient déjà refusé de composer. Il fallut de deux à trois ans d'efforts, de démarches, de retouches, avant d'arriver à la représentation de ce chef-d'œuvre du style « impérial ». Devenu directeur de la musique de l'impératrice, Spontini dut à la protection de la souveraine de voir son opéra représenté enfin le 17 décembre 1807, — après quatorze mois de répétitions, après *le Triomphe de Trajan*, de Lesueur et Persuis (14 octobre), qui, pour l'empereur, avait un intérêt plus immédiat. D'après Castil-Blaze, Napoléon en avait fait exécuter les principaux morceaux aux Tuileries, dès février, et, après cette audition, il aurait exprimé en ces termes chaleureux son admiration au maestro : « Votre opéra abonde en motifs nouveaux. La déclamation en est vraie et s'accorde avec le sentiment musical. De beaux airs, des duos d'un effet sûr, un final entraînant, la marche du supplice me paraît admirable... Monsieur Spontini, je vous répète que vous obtiendrez un grand succès. Il sera mérité... » Si l'on ôte un peu des enjolivements que Castil-Blaze prodiguait à tous ses récits, il peut y avoir du vrai dans ces paroles ; mais il ne faut pas oublier que l'empereur n'appuya jamais l'opéra de Spontini, avant sa création, lui préférant *le Triomphe de Trajan*, qui le flattait

personnellement, ou *la Mort d'Adam*, de Lesueur. Toutefois, il dut reconnaître qu'avec *la Vestale* Spontini venait de créer en musique le « style Empire ». Aussi, dès le début de 1809, le comte de Rémusat, surintendant des théâtres, annonçait-il au directeur de l'Opéra, Picard, que l'empereur avait décidé la mise en scène de *Fernand Cortez*, nouvel opéra de Spontini, Jouy et Esménard. Cette fois, on traîna moins les répétitions : il fallut plutôt presser Spontini. La première eut lieu, avec un grand déploiement de mise en scène extraordinaire, le 28 novembre 1809, et une réussite brillante accueillit la musique, la pièce, les artistes et... la cavalerie : quatorze chevaux montés par les frères Franconi et leurs écuyers. *Fernand Cortez* faisait déjà prévoir l'opéra meyerbeerien ; il se maintint au répertoire jusqu'en 1830. Mais on ne sait pour quelles causes les représentations en furent arrêtées dès la troisième ; on ne le reprit que dix ans plus tard. *La Vestale*, elle, ne quitta pas la scène, et remporta, en 1810, le prix décennal de 10.000 francs en faveur d'une œuvre musicale et qui ne fut décerné qu'une fois.

Nommé co-directeur du théâtre de l'impératrice, cette même année 1810, Spontini, malgré la faveur officielle dont il jouissait, fut révoqué par M. Rémusat, et remplacé par Paer, qui accepta, à condition de ne pas abandonner ses fonctions à la cour.

## VI

Avant de parler des rapports de Napoléon avec les chanteurs et chanteuses de son temps, il faut dire un mot de Zingarelli, son autre compositeur favori. Zingarelli était maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, lorsque, ayant refusé de faire chanter un *Te Deum* pour la naissance du roi de Rome, en 1811, il fut arrêté et conduit à Paris, avec beaucoup d'égards d'ailleurs. Il y était depuis quelques semaines, chez son ami Grétry, tremblant, selon Castil-Blaze, qu'on ne lui commandât un *Te Deum* qu'il était

bien décidé à ne pas écrire, lorsqu'un jour, le 1<sup>er</sup> janvier, il reçut la commande d'une messe dont l'exécution aurait lieu le 12 ; puis celle d'un *Stabat mater*, qui fut chanté le vendredi saint à l'Élysée par Crescentini, Lays, Nourrit, M<sup>mes</sup> Branchu et Armand. Crescentini y fit merveille dans le verset *Vidit suum dulcem natum*, qu'un signe de l'empereur lui ordonna de laisser. Après ce succès, on ne demanda plus rien au maestro. Un jour, las de rester dans l'inaction, Zingarelli s'avisa de demander s'il pourrait retourner à Rome, où l'appelaient ses obligations de maître de chapelle. « Demain, après-demain, aujourd'hui même, si cela vous convient, répondit-on ; M. Zingarelli est parfaitement libre ; son séjour à Paris est une bonne fortune pour nous, il est vrai, mais Sa Majesté serait fâchée qu'il lui fit négliger ses affaires. » Cette réponse pouvait s'interpréter comme un ordre, et Zingarelli s'empressa de quitter Paris, après avoir reçu la jolie somme de 14.000 francs pour son déplacement un peu brusque.

Ce fut au cours des représentations, aux Tuileries, du *Roméo* de ce compositeur que le sopraniste Crescentini reçut la croix de fer. La scène a été racontée *de visa* par une des femmes de chambre de l'impératrice, M<sup>lle</sup> Avrillon.

Ce jour-là, raconte ce témoin, de la loge où j'étais, je voyais parfaitement avec ma lorgnette la figure de Sa Majesté. Pendant que Crescentini chantait le fameux air *Ombra adorata*, — qui, d'après Scudo, avait été ajouté par lui-même à la partition, — elle était sans exagération rayonnante de plaisir, l'empereur s'agitait sur son fauteuil, parlait fréquemment aux grands officiers de l'empire qui l'entouraient et semblait vouloir leur faire partager l'admiration qu'il éprouvait. Le spectacle n'était pas fini lorsqu'il fit appeler M. de Marescalchi, et ce fut alors qu'il lui dit de donner la croix à Crescentini.

Cette décoration, racontait plus tard à Napoléon Las Cazes, à Sainte-Hélène,

fit grand bruit dans Paris ; la malveillance s'en donna à cœur joie et fit des merveilles. Pourtant, dans une des brillantes soi-

rées du faubourg Saint-Germain, l'indignation qu'elle avait suscitée se noya dans un bon mot.

« C'était une abomination, disait un beau parleur, une horreur, une véritable profanation. Et quel pouvait être le titre d'un Crescentini ? » s'écriait-il. Sur quoi la belle Grassini, se levant majestueusement de son siège, lui répliqua du geste et du ton le plus théâtral : « Et sa *blessure*, monsieur, pour quoi la comptez-vous ? » Ce fut alors un tel brouhaha de joie, d'applaudissements, que la pauvre Grassini se trouva fort embarrassée de son succès. (*Mémorial de Sainte-Hélène.*)

Le souvenir de la « belle Grassini » devait rappeler au captif de Sainte-Hélène les beaux jours de la seconde campagne d'Italie et la liaison qu'il avait formée avec la cantatrice encore jeune. En 1800, Giuseppina Grassini avait vingt-sept ans ; elle était dans tout l'éclat de sa beauté et de son talent, servi par une admirable voix de contralto, égale et pure dans toute son étendue, admirable dans l'opéra *semi seria*.

Bonaparte l'entendit à Milan le lendemain, ou le surlendemain de la bataille de Marengo, précise M. Frédéric Masson. Déjà, deux ans auparavant, en ce même Milan occupé par l'armée française, elle avait essayé vainement d'attirer les regards du jeune héros, qui était encore fidèle à Joséphine. En 1800, il n'en était plus tout à fait de même. Du reste, « Dans la Grassini, c'est bien moins la femme qui le séduit que la cantatrice. Elle, toute prête, attendait depuis deux ans : on peut juger si la résistance fut longue ». Dès le lendemain du concert à Milan, son départ pour Paris est décidé, avec Marchesi et la Billington.

A Paris, elle chante avec Bianchi deux duos à la fête du 14 Juillet, aux Invalides, avant l'hymne à trois chœurs de Méhul. « Un beau morceau en italien, avec une belle musique italienne », avait demandé le général.

Bonaparte installa la Grassini dans une petite maison de la rue Chantierine, récemment appelée *rue de la Victoire*, — non loin de celle qu'il avait habitée lui-même avant d'al-

ler aux Tuileries. La cantatrice s'y ennuya bientôt, car elle avait rêvé autre chose en suivant le vainqueur de Marengo ; pour se consoler, elle se lia, avec Rode, le grand violoniste. Puis elle reprit sa liberté, après avoir donné deux concerts au Théâtre de la République (17 mars et 10 octobre 1801). Elle revint à Paris après la création de la chapelle impériale, dont elle fit partie jusqu'en 1815. Elle avait alors 36.000 fr. de fixe, des gratifications annuelles, et 15.000 de pension de retraite en perspective, plus encore un concert à son bénéfice, chaque hiver, à l'Opéra ou aux Italiens.

Blangini rapporte que le souverain ne permettait pas que ni elle ni Crescentini se fissent entendre en public.

Je composai alors, ajouta-t-il, plusieurs morceaux de chants, accommodés pour la belle voix de M<sup>me</sup> Grassini. Un jour qu'elle devait chanter aux Tuileries devant l'empereur, elle me donna les paroles d'un air qu'elle voulait y ajouter, pour que je le misse en musique. Ces paroles étaient de M<sup>me</sup> Grassini elle-même, les voici :

Adora i cenni tuoi questo mio cuor fedele ;  
Sposa sarò se vuoi non dubitar di me.  
Ma un sguardo sereno, ti chiedo d'amor.

Dans la pièce, Cléopâtre parlait à César ; mais sur le théâtre, M<sup>me</sup> Grassini en chantant tournait souvent ses regards du côté de la loge de l'empereur ; je ne saurais dire si elle en obtint ce soir-là *sguardo sereno d'amor*.

En 1814, la Grassini fit comme tant d'autres ; elle oublia vite les succès et les faveurs impériales.

Toujours dramatique et toujours sensible, dit Scudo, la *prima donna* ne put se défendre d'aller chanter des *duettini amorosi* avec lord Castlereagh. Dans ces soirées intimes, chez l'homme qui avait été le principal agent de la coalition contre Napoléon, on voyait M<sup>me</sup> Grassini, drapée d'un grand châle de l'Inde qui lui servait de manteau, déclamant avec pompe les plus beaux passages des rôles qu'elle avait joués sur le théâtre des Tuileries. Le duc de Wellington n'était pas fâché de s'entendre dire par la belle Cléopâtre :

*Adoro i cenni tuoi, questo mio cor fedele*

et l'histoire nous affirme que le duc de Wellington ne se faisait pas tirer l'oreille pour répondre à cette tendre supplique par *un sguardo sereno d'amor !*

M<sup>me</sup> Catalani, dont les contemporains ont loué la voix sonore, puissante et pleine de charme, au soprano d'une prodigieuse étendue s'élevant jusqu'au *sol* suraigu, préférait les guinées britanniques aux napoléons. Après les deux concerts à Saint-Cloud, dont nous avons parlé plus haut, l'empereur alla la trouver sur le théâtre et lui demanda : « Où allez-vous ? — A Londres, Sire. — Restez à Paris, vous aurez 100.000 francs et deux mois de congé. C'est entendu. Adieu, madame. » M<sup>me</sup> Catalani fit la révérence et s'enfuit le lendemain... à Morlaix, d'où elle gagna l'Angleterre. Elle n'osa revenir en France qu'en 1814, et obtint alors la direction du Théâtre Italien. Mais, au retour de l'île d'Elbe, elle se trouva singulièrement embarrassée, et elle saisit la première occasion de disparaître une seconde fois de Paris, dans l'attente de jours meilleurs...

Parmi les chanteurs qu'estima, pendant un certain temps du moins, Napoléon, il faut nommer Garat, qui fit fureur à l'époque du Directoire et du Consulat, comme chanteur et compositeur de romances. Il était fort estimé de Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, en 1799-1800. Un jour de réception au ministère, raconte M<sup>me</sup> Récamier, le dîner annoncé, le futur empereur se leva, et, passant seul le premier dans la salle à manger, sans offrir le bras à aucune femme, alla se placer au milieu de la table. Chacun s'assit après lui au hasard, M<sup>me</sup> Lœtitia à sa droite, M<sup>me</sup> Récamier du même côté, un peu plus loin. Bonaparte ayant compté sur cette charmante voisine qui venait à lui manquer se tourna, agacé, vers les invités encore debout et dit alors à Garat, en lui désignant la place à côté de lui : « Eh bien, Garat, mettez-vous là ! » Après le dîner, on passa au salon. Bonaparte s'assit seul à côté du piano, tandis que les femmes formaient le cercle en face des musiciens, les hommes de-

bout derrière elles. Garat chanta un air de Gluck. Ensuite, on exécuta plusieurs morceaux de musique instrumentale, et, à la fin d'une sonate jouée par Jadin, le premier Consul se mit à frapper violemment sur le piano, en criant : « Garat ! Garat ! » C'était un ordre ; Garat revint au piano et chanta un air d'*Orphée*, captivant tous les assistants.

La faveur du chanteur se continua sous l'Empire : Garat se faisait entendre fréquemment aux Tuileries. Mais il ne sut pas assez cacher ses sentiments royalistes ; très spirituel et caustique, il dut laisser échapper quelque boutade qui déplut en haut lieu. Napoléon crut voir aussi une allusion au général Moreau dans le *Bélisaire* de Lemercier mis en musique par Garat ; les romances de *Henri IV et Gabrielle*, de Bayard, entre autres, augmentèrent encore le ressentiment impérial qui se traduisit d'une façon mesquine, par le retrait du traitement de professeur au Conservatoire pendant les quatorze derniers mois de l'Empire. Cela n'avait pas empêché Napoléon de décorer le chanteur-compositeur de l'ordre de la Légion d'honneur ; mais Garat, quoique fort vaniteux, faisait tout pour dissimuler sa décoration. S'il n'était pas chaud partisan de l'empereur, en revanche, il resta très attaché à l'impératrice Joséphine, qu'il continua d'aller voir, après son divorce, dans sa retraite de la Malmaison (1).

Un grand artiste, apprécié également de l'impératrice, Alexandre Boucher, que nous citons pour terminer, a dû autant sa renommée à son art qu'à sa ressemblance extraordinaire avec l'empereur. Violoniste du roi d'Espagne Charles IV, Boucher fit un voyage en Allemagne, en 1806, et sut alors se faire apprécier de Fanny de Beauharnais (qui fut marraine de son fils) et de sa nièce, Joséphine, alors à Mayence. Joséphine voulut faire de lui son premier violon. Accueilli peu après aux Tuileries, Boucher parut un jour à une fête de la cour avec l'ambassade espagnole, en costume de colonel dont il avait le rang comme directeur de la

(1) Paul Lafont, *Garat*.

musique du roi. Napoléon ayant remarqué cet uniforme, demanda à Duroc quel était cet officier. Duroc, après information prise auprès de Boucher, lui dit que c'était le généralissime des doubles-croches de toutes les Espagnes. « Comment s'appelle-t-il? — Alexandre Boucher, répondit l'impératrice, c'est le célèbre violoniste que je désirais présenter à Votre Majesté. — Le voilà tout présenté, dit Napoléon ; je l'ai sous les yeux. — Je pensais qu'un artiste de ce mérite, ajoute Joséphine... — Ne saurait être mieux placé, acheva l'empereur ; qu'il retourne à Madrid ; un généralissime ne doit pas quitter son armée. — Cependant, s'il préférerait le service de Votre Majesté?... — Ne me parlez plus de cet homme-là, répliqua séchement Napoléon. L'empereur était blessé de la ressemblance frappante de l'artiste avec lui.

Lorsque Charles IV fut amené prisonnier à Fontainebleau, en 1808, Boucher ne le quitta pas, le suivit à Marseille, jusqu'au jour où un ordre de l'empereur, qui ne pouvait souffrir qu'un homme lui ressemblât physiquement, l'obligea à quitter le souverain exilé.

Il serait facile d'ajouter encore quelques anecdotes à celles qui viennent d'être rapportées ; mais il faut se borner... Nous avons rappelé les plus caractéristiques et qui mettent en scène des musiciens célèbres à divers titres. Elles montrent en général quel était, en musique comme en toutes choses l'esprit de décision et d'autorité de Napoléon, et quelle importance il attachait à un art qu'il n'estimait pas seulement pour son plaisir personnel, mais dont il avait observé l'action sur les hommes comme sur lui-même, et qu'il sut faire servir à ses fins politiques.

## VII

On aimerait à constater que la légende napoléonienne a su inspirer les musiciens avec autant de bonheur que les poètes, les romanciers ou les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle : il n'en

a à peu près rien été, et c'est surtout dans le domaine de la chanson, art très prisé de tout temps, sous tous les régimes, que les Français célébrèrent le héros. N'est-ce pas dans la chanson que les peuples ont toujours gardé la mémoire des grands faits de l'histoire ?

Dès le retour de la campagne d'Italie, des couplets sur des airs connus glorifient le général vainqueur, puis on chansonne les vaincus de Brumaire ; enfin on célèbre l'Empire. Napoléon trouva son Homère populaire en la personne de Béranger (1780-1857). L'une de ses chansons, *le Cinq Mai, ou la Mort de Napoléon*, est la seule peut-être qui ait inspiré un grand compositeur ; Berlioz en tira une cantate pour voix de basse, qu'il fit chanter à différentes reprises, et notamment le 13 décembre 1840, l'avant-veille du retour des cendres aux Invalides.

Cet événement ne fit surgir que quelques romances de musiciens obscurs, un quadrille, de Musard, et un galop sur la frégate *la Belle-Poule*... Le gouvernement de Louis-Philippe, pour la cérémonie des Invalides, pensa d'abord faire exécuter le *Requiem* de Cherubini ; mais on réfléchit qu'il avait été écrit pour les funérailles de Louis XVIII et qu'il serait plus convenable de donner celui de Mozart. Il y avait trois cents exécutants, le 15 décembre, aux Invalides ; chacune des parties de solistes était exécutée par quatre des plus grands artistes de Paris ; c'étaient M<sup>mes</sup> Grisi, Damoreau, Persiani et Dorus, soprani ; Pauline Viardot, Eugénie Carcia, Albertazzi, Stoltz, contralti ; Rubini, Duprez, Ponchard et Alexis Dupont, ténors ; Lablache, Tamburini, Levasseur, Baroilhet et Alizard, basses. «

Jamais, dit Adolphe Adam dans une lettre du 25 décembre à son ami berlinois, Spiker, ce chef-d'œuvre de Mozart n'avait été exécuté avec un tel éclat. La répétition générale se fit à l'Opéra devant une immense assemblée et produisit une sensation immense. On exécuta après la messe les trois marches funèbres composées par Auber, Halévy et moi. Cette fois, j'eus le bonheur de triompher de mes deux illustres rivaux. La marche d'Auber ne fit

aucun effet, celle d'Halévy fut jugée comme une belle symphonie manquant du caractère convenable à la situation. La mienné fut plus heureuse ; je l'avais composée de deux reprises, l'une funèbre et l'autre triomphale ; ce contraste fut parfaitement saisi par le public, qui avait compris, ainsi que moi, que ces funérailles, vingt ans après la mort du héros, devaient être un triomphe.

Le jour de la cérémonie, j'allai diriger ces marches, avec mes deux cents musiciens, à Neuilly, où débarquait le cercueil de Napoléon. Malheureusement le froid était si excessif que les artistes et les instruments étaient gelés et l'exécution fut très défectueuse... Pendant toute la durée du cortège, les musiciens exécutèrent ma marche et celle d'Auber. Celle d'Halévy ne put l'être, parce que cette symphonie était trop difficile d'exécution et trop peu rythmée pour qu'on pût marcher avec.

Berlioz, qu'on avait tenu à l'écart de cette cérémonie, ne pouvait admettre qu'on ne lui eût pas demandé son *Requiem* exécuté en cette même chapelle des Invalides deux ans auparavant. Il aurait même refusé de composer une marche funèbre, laissant Auber, Halévy et Adam « se casser les reins sur son *Apothéose de juillet* », donnée l'été précédent.

Oh ! notre sublime empereur, s'écrie-t-il après la cérémonie des Invalides, quelle pitoyable réception on lui a fait ! Mes larmes se gelaient sur mes paupières plus encore de honte que de froid... Le *Requiem* de Mozart a fait un assez triste effet, bien que ce soit un chef-d'œuvre ; il n'est pas taillé dans les proportions qu'exigeait une pareille cérémonie.

Il y avait aussi à Paris, à cette époque, un jeune musicien allemand, qui assista aux funérailles de Napoléon, au moment où le cortège pénétrait aux Invalides, cet après-midi glacial du mardi 15 décembre 1840,

    Jour beau comme la gloire,  
    Froid comme le tombeau (V. Hugo).

Il s'appelait Richard Wagner, et venait d'arranger *la Favorite* de Donizetti pour piano, et de faire paraître, dans *la Gazette musicale*, un petit roman intitulé *Une visite à Beethoven* ; en outre, il adressait à un journal de Dresde

des correspondances parisiennes.. Il a fait allusion aux funérailles de Napoléon dans un article sur le *Stabat mater* de Rossini : il y montre les belles dames parisiennes en quête de musique religieuse, après avoir entendu aux Invalides le *Requiem* de Mozart chanté par Rubini et la Persiani, et Rossini composant à leur intention ce *Stabat* aussi peu religieux que possible. Ce fut vers cette époque que Wagner lui-même compose, sur le poème de Heine, ces *deux Grenadiers*, qu'il était réservé à Schumann de rendre plus populaires..

Berlioz, Wagner, Schumann, Napoléon recevait l'hommage des plus grands, après son apothéose, comme il avait de son vivant, et sans le savoir, inspiré à Beethoven cette *Symphonie héroïque* « *geschrieben auf Bonaparte* », qui reste le plus sublime hommage et le plus digne adressé au héros..

On comprend que les musiciens vraiment grands n'aient pas tenté de refaire *l'Héroïque*, ni cherché à se mesurer avec Beethoven, dont le nom est désormais inséparable de celui du premier Consul qui l'avait inspiré.

J.-G., PROD'HOMME.