

## UNE BIOGRAPHIE DE GOSSEC

François-Joseph Gossé (transformé en Gossec à Paris) naquit le 17 janvier 1734 à Vergnies, village du Hainaut belge depuis 1830 mais alors attaché au royaume de France. On ne possède sur lui aucun détail vraiment personnel et une correspondance d'une vingtaine de lettres ne nous renseigne guère sur une vie privée, où comme une ombre, passe une épouse fortuitement découverte claveciniste chez le fermier général Le Riche de la Pouplinière, et un fils dont la dernière trace remonte à 1804. Trois sources iconographiques certaines sont recensées : la principale est un portrait par Antoine Vestier (1790), substantiellement remanié en 1803. Viennent ensuite le profil réalisé au physionotrace par Quenedey en 1813 et une gravure éditée en 1820, dans le cadre de la série de portraits des Académiciens de l'Institut de France.



*François-Joseph Gossec, chevalier de la Légion d'honneur par Boilly (1815)*

Au « physique », citons aussi une description tardive de Gossec (vers 1810), tirée des souvenirs de son premier biographe, Pierre Hédouin : « Gossec était de petite taille, gras, d'apparence un peu lourde, et toute sa personne offrait le spécimen de certains personnages flamands des tableaux de Metz et d'Ostade. Sa figure régulière, blanche et rosée, respirait le

*calme et la bonté. Dans son œil d'un bleu gris, il y avait de l'animation quand il parlait de son art, et de la finesse lorsqu'il appréciait les artistes ses contemporains. Il portait la tête un peu penchée vers le côté gauche, et était resté fidèle au costume et aux habitudes d'autrefois... ».*

Savoir aujourd'hui si Gossec est belge ou français est sans grand intérêt, d'autant que l'Europe des nations est passée par là et que l'intéressé lui-même n'eut jamais de complexe à cet égard. Dans les premières éditions parisiennes de ses œuvres, il a francisé son nom de Gossé en Gossec, affiché ou revendiqué alternativement celui de « Gossec d'Anvers », éventuellement, le simple « François-Joseph Gossec » et, à l'occasion, mêlé les Flandres à Paris et à l'Italie, en choisissant opportunément, à des fins commerciales, un fier « *Francesco Giuseppe Gossec di Anversa* ». Et si sa langue maternelle fut le « français approximatif » tel qu'on pouvait le parler et l'entendre à quelques quatre-vingts lieux de Paris, il a tout aussi bien dès l'âge de 7 ans été amené à pratiquer le « flamand d'Anvers » avant de s'établir définitivement à Paris, où il est manifeste qu'il s'exprima et rédigea non sans talent dans la langue de Boileau.

Fils de pauvres paysans, « lieu » un peu convenu rapporté par les premières biographies, sa prime jeunesse se passe dans les champs à garder le troupeau de son père, fait révélateur d'une « relative » aisance familiale. Une voix de soprano le fait remarquer du curé local qui, décelant en lui de précoces dispositions musicales, le recommande aux chanoinesses de Walcourt, à quelques lieux de Vergnies. Ces dernières l'envoient dans leur dépendance de Sainte-Aldegonde de Maubeuge (aujourd'hui détruite) d'où il gagne enfin la cathédrale Notre-Dame d'Anvers. Il y devient enfant de chœur et doit chanter aussi bien en latin (et accessoirement en flamand) que subir les éventuelles influences venues des Pays-Bas, de Bruxelles, de France et aussi de Vienne, puisque Anvers est à l'époque terre d'Empire. C'est le « cantor » local, André Joseph Blavier, francophone né à Liège en 1713, qui lui inculque les premiers rudiments de la musique et développe en lui la connaissance des règles puis l'amour de la composition et peut-être du violon. C'est ce modeste Blavier, sous réserve, qui le recommande vers 1750 au « Grand Rameau » avec lequel il entretient - peut-être - des relations dont on ignore la substance. S'ensuit le départ à Paris dont la puissante attraction attire alors irrésistiblement les musiciens étrangers venus de toute l'Europe. Parmi eux compteront Mozart, Gluck, Piccinni, Sacchini...

En 1751-1752, violoniste accompli, Gossec rejoint l'orchestre du mécène Le Riche de la Pouplinière, phalange parisienne connue parmi les plus prestigieuses, à l'égale du fameux Concert-Spirituel des Tuileries. Ce début de carrière « météorique » ne bénéficie toutefois d'aucune explication précise ou satisfaisante, les raisons étant, au choix, l'intérêt de

Rameau, un talent de violoniste exceptionnel ou peut-être une recommandation de la franc-maçonnerie, déjà active dans l'environnement immédiat du fermier général.

Les premières compositions achevées de Gossec (gravées vers 1755) nous sont parvenues. Il s'agit des six sonates de l'*opus I*, à deux violons et la basse, qui eurent sans doute l'honneur du grand salon du château de Passy où le fermier général régalaît « sa Cour » de musique nouvelle. En son temps, c'est-à-dire au début du XX<sup>e</sup> siècle, Georges Cucuel en soulignait « *l'inspiration purement italienne en contraste avec d'autres œuvres de Gossec très mannheimistes* », donc plus tardives.

Dès 1755-1756, à Passy et rue de Richelieu, Gossec prend la direction de l'orchestre en succédant à des musiciens aussi renommés que Rameau, Mondonville et Johann Stamitz, ce qui ne laisse pas d'être surprenant compte tenu de sa jeunesse. À peine la Querelle des Bouffons achevée (1752-1754), il compose ses toutes premières symphonies jouées à Paris, symphonies qui le font remarquer d'emblée des connaisseurs et des éditeurs de musique. Elles sont gravées en 1756 (*opus III et IV*) devant de peu celles de Joseph Haydn. Le séjour de Johann Stamitz à Paris en 1754, fondateur du fameux orchestre de Mannheim, père des orchestres européens à venir, a indéniablement stimulé le génie propre de Gossec et opéré sur lui une influence sensible et durable. Les « tics » et les manières de cette célèbre formation (dynamique, équilibrée, emploi des crescendo, effets surprenants d'orchestre) se retrouvent expressément dans ses premières symphonies. Gossec en devient dès lors l'un des spécialistes avant que d'en être dénommé le « père réputé ». Il passe aussi pour le tenant parisien de cette nouveauté qu'est l'orchestre, dont les profondes mutations en cours tendent à l'établissement définitif de celui connu à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Effectivement, l'un des premiers en France, il en accroît les pupitres (surtout les vents), utilisant les ressources nouvelles d'une palette orchestrale élargie dont la *Messe des Morts* sera l'aboutissement provisoire. Composée vers 1758-1760 par un Gossec à peine âgé de vingt-cinq ans, exécutée pour la première fois en mai 1760, elle constitue un indéniable chef-d'œuvre dont Mozart, à Vienne, chez le baron Van Swieten (vers 1781), aura certainement en main la partition gravée par souscription. Dès 1760 paraît cette œuvre originale dont les échos semblent se retrouver beaucoup plus tardivement dans les *Requiem* de Berlioz et de Verdi. L'étude de la partition et les commentaires des musicologues Hartmunt Krones (1987) et Carl de Nys (1991) ont fait le point sur la question, de façon surprenante, en nous révélant un Mozart sur la fin de sa vie, « inspiré » par Gossec dans son propre *Requiem* de 1791, soit trente années plus tard !

De son vivant Gossec en dirigea les exécutions ou y assista plus d'une trentaine de fois, soit intégralement soit par fragments, sa dernière

occasion étant celle du 6 octobre 1814 à l'église Saint-Roch pour la célébration du premier anniversaire de la mort de Grétry.

Jouissant désormais d'une réputation de musicien talentueux et d'avenir, fêté par la noblesse et les salons parisiens dont celui du baron de Bagge est le plus pittoresque, Gossec paraît à l'aube d'une glorieuse carrière. À la mort de La Pouplinière en décembre 1762, il entre au service de Conti, prince fameux par la diplomatie secrète qu'il mène pour le compte du roi Louis XV, mais aussi par un luxe affiché et surtout les nombreuses frasques que lui prêtent ses contemporains ! Avec des musiciens tels que Trial, Duport, Schobert, Eckard, Rodolphe et autres instrumentistes venus essentiellement d'outre-Rhin, Gossec dirige (sans doute à l'imitation de la Cour, c'est-à-dire par quartier) la musique entendue soit au palais du Temple à Paris, soit à l'automne, période des grandes chasses, au château de l'Isle-Adam. De cette époque, entre 1763 et 1766, aucun témoignage musical expressément désigné pour le service de Conti ne nous est parvenu, mais l'on peut gager que Gossec a fait entendre quelques-unes de ses compositions, les symphonies des *opus* IV, V, VIII ainsi que les duos de l'*opus* VII. Et c'est probablement au palais du Temple, chez Conti en 1766, dans le salon dit des « quatre glaces », que Gossec a rencontré pour la première fois l'enfant prodige venu de Salzbourg avec son père et sa sœur, Wolfgang Amadeus Mozart.

Mais les compositions musicales de Gossec, même si elles sont définitivement vendues sans droit d'auteur ultérieur à des marchands de musique réputés comme Bailleux, Le Clerc ou La Chevardière, ne suffisent à nourrir une femme et un fils, Alexandre-François-Joseph, né en décembre 1760. Aussi, dicté par la nécessité, germe en lui ce goût vif de l'enseignement musical qui ne se démentira jamais plus et qui l'engage à donner, contre rétribution, des leçons de musique à quelques élèves dont Marie-Alexandre Guénin (futur premier violon de l'Académie royale de Musique) et le fameux chevalier de Saint-Georges sont les plus beaux fleurons.

À Paris, depuis les années 1750, l'opéra comique acquiert ses brevets tant à la Cour que sur les tréteaux des foires Saint-Laurent, Saint-Germain et plus avantageusement encore, aux Comédiens-Italiens. Gossec doit aussi s'y consacrer à son tour dans l'espoir d'une carrière flatteuse et rémunératrice : il obtient quelques succès, nonobstant la place déjà occupée par les Philidor, Duni et Favart, rejoints peu après par Monsigny et Grétry. Ils sont de redoutables concurrents, servis souvent par d'excellents librettistes auxquels Gossec ne peut pas toujours prétendre. Néanmoins, après quelques essais comme l'acte du *Périgourdin* (juillet 1761) et une collaboration avec le comédien Audinot dans une première version du *Tonnelier* (septembre 1761), il donne en 1765 avec *Les*

*Pêcheurs* puis en 1767 avec *Toinon & Toinette* deux ouvrages reçus avec plaisir par un public parisien pourtant très exigeant. À défaut des livrets souvent critiqués, la musique est généralement perçue comme belle et originale ; Bachaumont et Grimm l'attestent ainsi que la presse d'époque. *Toinon & Toinette*, l'un des plus charmants composés par Gossec, fut joué jusqu'à l'île de Saint-Domingue en 1769, 1777 et 1781 et le célèbre musicographe Charles Burney l'entendit en flamand (comme *Le Tonnelier*), à Bruxelles en juillet 1772 et à La Haye (en français) à la fin d'octobre de la même année.

En revanche, des pièces comme *Le Faux Lord* en juin 1765, *le Double Déguisement* (1767) et *Les Agréments d'Hylas & Sylvie* (1768), toutes desservies par de médiocres littérateurs, n'ont eu qu'un destin éphémère. L'échec de ces dernières tentatives d'opéras comiques décourage Gossec définitivement et il n'y reviendra pas. Bien lui en prend d'ailleurs, car de Rome arrive un musicien de 27 ans, presque un compatriote. Né à Liège, André-Modeste Grétry porte d'emblée l'opéra-comique à sa perfection. Au début de 1768, il entreprend aux Italiens une éblouissante carrière éclairant de ses radieuses lumières les scènes lyriques de la capitale. Gossec quitte alors pour des raisons inconnues le service de Conti et rejoint vers 1768 celui du prince de Condé, à peu près dans les mêmes conditions, aussi bien à Paris qu'au château de Chantilly. Un écho de cette nouvelle activité nous est parvenu : il s'agit de cinq pièces en sextuor dont les motifs essentiels servent d'illustration à des scènes de chasse. Une dédicace à son nouveau protecteur, Mgr le prince de Condé, confirme cet attachement qui ne sera d'ailleurs pas exclusif. En effet, en 1769 sont éditées chez Venier, six symphonies à grand orchestre *opus XII*, dédiées « à son altesse, Monseigneur le prince Louis de Rohan, Coadjuteur de l'Évêché de Strasbourg », futur Rohan de « l'affaire du collier de la reine ». C'est dans le palais de Rohan Soubise que Gossec les fera entendre pour la première fois. On se rappellera que c'est dans les mêmes salons qu'entre 1770 et 1773, Gossec dirigea - sans doute le premier à Paris - quelques symphonies de son rival viennois « *in musica* », Joseph Haydn, ceci bien avant leur exécution au Concert-Spirituel ! On peut regretter que ces deux musiciens ne se soient jamais rencontrés, Haydn le voyageur n'étant jamais venu en France, et Gossec n'ayant sans doute jamais envisagé de quitter Paris !

Charles de Rohan, prince de Soubise et maître des lieux, le charge de la direction du Concert des Amateurs en voie de création. Les débuts s'effectuent au printemps 1770 avec, comme chef en second, le chevalier de Saint-Georges que Gossec entraîne dans son sillage. Comme les principaux artisans de ce concert privé, Rigoley d'Ogny et le fermier général Marin de la Haye sont des francs-maçons - presque - notoires : il n'est pas impossible que l'Initiation de Gossec dans une Loge remonte à cette époque. C'est d'ailleurs aux promoteurs de ce concert que sera

dédicacée, en 1780, la première gravure de sa *Missa pro Defunctis*. On trouve aussi parmi les donateurs, le fermier général Haudry de Soucy, bénéficiaire de « l'envoi » des six quatuors de l'*opus XV* datés de 1771-1772. C'est dans le calme Hurepoix, aux portes de Paris que l'on imagine un Gossec « inédit », cheminant dans les allées galantes (!) du parc dont ne subsistent aujourd'hui que quelques ombrages solitaires.

Les années 1770-1772 semblent cependant marquer une transition dans l'activité créatrice de Gossec, période de doute mais aussi de mûrissement identifié comme en creux dans sa production. Si le Concert des Amateurs est un excellent « banc d'essai » pour la mise en œuvre de sa réflexion appliquée à l'instrumentation, l'harmonie et l'orchestration, sans doute est-il mobilisé par un ambitieux projet, celui de l'opéra, domaine où il ne s'est pas encore risqué. Il a pourtant noué depuis plusieurs années, grâce à ses amis Berton, Trial et Mondonville, de précieuses amitiés et relations à l'Académie royale de Musique. Celles-ci vont jouer quand la direction du célèbre Concert-Spirituel des Tuileries devient vacante. Laissant alors le Concert des Amateurs aux soins du brillant chevalier de Saint-Georges, c'est avec ses amis Gaviniès et Le Duc qu'il prend en mars 1773 la direction de l'institution fondée en janvier 1725 par Anne Danican dit Philidor. Malgré la reconduction parfois difficile du privilège royal accordé sous forme de bail, la brillante activité du Concert-Spirituel - devenu la référence incontournable de la vie musicale parisienne et même européenne - se poursuivra jusqu'aux premiers jours de la Révolution. Au début de l'année 1777, Gossec sera contraint de quitter ce que l'on pourrait appeler l'annexe de l'Académie royale puisque les instrumentistes, les chanteurs et parfois les compositeurs passaient sans façon d'une salle à l'autre.

En 1771, il rencontre Michel-Paul-Guy de Chabanon, par ailleurs violoniste à la Société Académique des Enfants d'Apollon mais avant tout homme de lettres, dont la pièce *Eponine* (jouée en 1762 à la Comédie-Française) n'a obtenu qu'un médiocre accueil. Avec lui, Gossec forme le projet d'utiliser ce livret délaissé pour thème de son premier opéra : *Sabinus*. Après deux années de composition, profitant du mariage du comte d'Artois (futur roi Charles X), la tragédie lyrique de Gossec est programmée pour les fêtes données à Versailles. La première, le 4 décembre 1773 a lieu dans la salle de l'Opéra Gabriel. L'accueil est mitigé et les remises suivantes sur la scène de l'Académie royale de Musique à Paris, à partir du 22 février 1774, n'obtiennent qu'un mince succès. Ce premier essai de Gossec, aux accents si étrangement romantiques et préfigurant parfois Gluck, n'aura pas le temps d'être transformé. Dès le 20 mars 1774, *Iphigénie en Aulide* du chevalier, fraîchement arrivé de Vienne sur demande instantane de la reine Marie-Antoinette, est mise en répétition et balaie toutes les espérances de

Gossec. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le compositeur Adolphe Adam et le musicologue Lavignac souligneront que la carrière de Gossec « présente la particularité curieuse qu'un homme de génie est immédiatement venu s'emparer de la place qu'il avait conquise par ses travaux d'un caractère original ». Gluck et plus tard Sacchini pour le grand opéra, Grétry dès 1768 pour l'opéra-comique et nombre de compositeurs de musique instrumentale marcheront ainsi sur ses brisées.

Alors Gossec, directeur du Concert-Spirituel, revient à une musique religieuse qu'il avait quelque peu délaissée depuis des années. Il donne dans la salle des Tuileries un oratorio aux couleurs à la fois naïves et languissantes bien dans l'esprit du temps, *La Nativité*, entendu pour la première fois le 4 décembre 1774 et peut-être aussi à la Chapelle royale en 1784. D'autres ouvrages naîtront, comme le motet *Terribilis est locus iste* pour la Saint-Louis fêtée à l'Académie-Française (août 1777) et le grand *Te Deum* de 1778-1779 pour la naissance du premier Dauphin.

Commencent les années de Gluck à Paris, entre 1774 et 1779, ponctuées de ses chefs-d'œuvre : *Orphée* le 2 août 1774, *Alceste* le 23 avril 1776, *Armide* le 23 septembre 1777 et *Iphigénie en Tauride*, le 18 mai 1779. Le chevalier viennois trouve en Gossec un allié qui, de son poste de « Maître de musique pour le service du théâtre » auquel il a été nommé en décembre 1774 (complété par sa présence au Comité de lecture), se dévoue en diplomate à ses côtés. Pendant trois ans, il lui facilite les démarches tant administratives que relationnelles auprès de l'orchestre, des artistes et intervenants de l'Opéra. En 1778, une ombre paraît occulter leurs rapports, à propos du livret d'*Iphigénie en Tauride* que le littérateur Nicolas-François Guillard semble un moment avoir destiné à Gossec puis remet finalement à Gluck qui s'en empare sans vergogne. Ceci nous vaut une longue lettre remplie d'amertume adressée au librettiste infidèle mais dont son ami viennois ne fait pas personnellement les frais :

« À Guillard

Monsieur,

*Toutes explications au sujet de votre Iphigénie deviennent inutiles : vous aviez destiné cet ouvrage à M. Gluck ; cette préférence était légitime ; il s'en est chargé ; votre attente est remplie, il n'y faut plus songer. Je m'en consolerais plus aisément, Monsieur, si ce sujet n'eut point été depuis 8 ou 10 ans l'objet de mes désirs et si l'usage de ce pays-ci et la loi de l'honnêteté dont je fais profession, ne me privaient pas de satisfaire jamais à cet égard mon inclination ou plutôt ma violente passion. Je souhaitais qu'un habile homme de lettres*

*entreprit de traiter ce sujet. Vous le fîtes, et ce ne fut point pour moi. Cela ne diminuera rien de l'estime que j'ai pour vos talents. Monsieur ; j'avoue que les miens qui furent étouffés en naissant, n'ont pas assez de droit à la confiance pour qu'il leur soit commis un ouvrage dramatique de cette importance. Néanmoins, M. Gluck, en y renonçant, me jugea digne de m'en faire la cession (il me devait en quelque sorte cette réparation pour avoir involontairement soustrait à la scène, par son Iphigénie en Aulide, Sabinus, mon premier essai dans ce genre, dans lequel il eut la complaisance de remarquer des choses dignes de son attention) ».*

On pourrait citer d'autres traits entre les deux musiciens, comme ces collaborations occasionnelles où Gossec, le spécialiste-maison de la musique à danser (Gardel et Noverre font appel à lui régulièrement pour leurs spectacles), fournit successivement le ballet final d'*Alceste* (1776), le dénouement heureux du dernier acte d'*Iphigénie en Tauride* (le ballet des *Scythes enchaînés*) et quelques participations de la même veine dans *Echo & Narcisse* (septembre 1779), échec de Gluck à Paris qui le conduit à retourner définitivement à Vienne. Enfin, grand admirateur des œuvres du chevalier, Gossec se range naturellement à ses côtés durant la célèbre querelle opposant Piccinnistes et Gluckistes à la parution de l'opéra *Roland* en janvier 1778. Mais une fois encore, aucun document ne vient confirmer les opinions et les réactions personnelles de Gossec confronté à ces événements.

En dépit de l'omniprésence de Gluck (il n'est effectivement question que de lui à l'Opéra), Gossec retrouve une fécondité quelque peu malmenée depuis 1774. Ses fonctions à l'Académie royale favorisant d'ailleurs ses projets, il risque le 26 septembre 1775 deux actes bien accueillis, *Alexis & Daphné* et *Philémon & Baucis*. Si 1776 est par excellence l'année d'*Alceste*, on retrouve Gossec en 1777 et 1778 avec la musique de deux autres ballets, *Annette & Lubin* et *Ninette à la Cour*, représentés respectivement les 9 juillet et 18 août 1778, ouvrages que Mozart a pu entendre.

Un autre exemple de collaboration plus inattendue est lié à la présence de ce dernier à Paris, de mars à septembre 1778, période encadrée dans celle du long séjour de Gluck à Vienne. Ce dernier a quitté la capitale en février 1778 et ne revient que le 27 novembre. On peut rêver sur les perspectives offertes par la rencontre de ces deux génies en terre étrangère ! Gossec accueille Wolfgang avec prévenance et une amitié distancée par l'âge : les deux hommes ont vingt-deux ans de différence ! Ceci nous vaut néanmoins l'une des très rares citations du jeune Viennois dans sa volumineuse correspondance, précisément le 5 avril 1778 : « C'est un très bon ami et un homme très sec », en un jeu de mot très



approximatif.

Après *La Fête de Village*, nouvel intermède présenté par Gossec à l'Académie le 26 mai 1778, Noverre propose à Mozart de lui écrire quelques numéros d'un ballet : ce seront *Les Petits Riens* (K 299b) auquel Gossec « ajoutera quelques vieux airs français misérables », citation puisée dans la correspondance même de Mozart !

Une fois Gluck parti, l'Académie royale de Musique retourne à ses éternelles querelles. Gossec en profite pour placer avec succès le ballet de *Mirza*, créé le 18 novembre 1779. Les évolutions et marches militaires des gardes françaises requises pour la circonstance et évoquant la Guerre d'Indépendance américaine sont follement acclamées.

Le 7 mai 1780, à la mort du directeur de l'Académie royale, Pierre-Montan Berton, Dauvergne est appelé à sa succession. On lui adjoint un sous-directeur, Gossec, et aussi source de nouvelles complications, un Comité composé des artistes de la maison. Ceci n'empêche pas le nouveau promu, malgré une activité administrative débordante, de concevoir et de présenter le 1<sup>er</sup> mars 1782 une nouvelle tragédie lyrique en quatre actes, *Thésée*, tenue en carnet depuis le départ du chevalier Gluck. Une fois encore la musique est appréciée par la critique dans le temps où le compilateur du livret, Morel de Chefdeville, est accusé d'avoir traité légèrement les paroles de Quinault.

Peu après, les cabales dirigées contre Dauvergne le contraignent à la démission. Son départ consacre la victoire du Comité dont Gossec devient le premier membre. En avril, son nom est en tête de la liste du personnel de l'Opéra, avec le titre de compositeur, le véritable directeur de la maison étant Morel de Chefdeville, bénéficiaire de hautes protections.

Avec une inspiration renouvelée, Gossec se livre en 1783 à d'abondants travaux qui connaîtront des sorts contrastés. Il a en carnet un opéra *Nitocris*, prêt pour la scène mais qui est définitivement écarté au profit du *Renaud* de Sacchini. Deux ballets sont en préparation : *Calisto*, jamais représenté et *La Rosière* mis à la scène en juillet 1783. Comme d'usage, si le nom de l'auteur du ballet est désigné (ici Gardel), le nom du compositeur de la musique n'apparaît pas. Une importante musique de scène pour *Electre* ne bénéficie que d'une représentation houleuse par la Comédie-Française en déplacement exceptionnel le 19 décembre 1782 à Versailles. Mais paradoxalement, avec un *O Salutaris* composé fin novembre 1782, Gossec obtient l'un de ses plus grands succès. Interlude heureux, il est invité à Chevilli par de La Salle, secrétaire de l'Opéra, en compagnie des chanteurs Rousseau, Laïs et Chéron (tous de l'Académie royale de Musique). À leur demande pressante, il compose cette courte pièce pour trois voix sans accompagnement. Ses amis s'en emparent et la chantent immédiatement devant une assemblée ravie d'entendre des artistes aussi célèbres en concert improvisé ! Ces soixante-trois mesures font plus pour

sa gloire que les centaines de pages accumulées de ses opéras *Sabinus* et *Thésée*. L'*O Salutaris* bénéficie par la suite de très nombreuses éditions et son succès s'étend jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle dans des réalisations instrumentales et vocales variées.

L'année 1784 voit la création de l'École royale de Chant et de Déclamation, ancêtre de nos conservatoires, école destinée à former des chanteurs pour le service de l'Académie royale de Musique. Gossec âgé de cinquante ans, lassé des rivalités et avanies que lui réservent ses fonctions depuis 1775, participe à sa création avec le baron de Breteuil puis en accepte la direction. Inaugurant cet établissement le 1<sup>er</sup> avril à l'Hôtel des Menus-Plaisirs de la rue Bergère, il entame la longue carrière où il excelle, celle de l'enseignement de la musique au plus haut niveau, carrière qui le conduira en 1795 à la création du Conservatoire National de Musique. Durant cette direction, Gossec a encore l'occasion de se faire connaître comme compositeur avec une musique de scène pour *Athalie* (novembre 1785). La partition présente une succession de grands chœurs, de brefs intermèdes instrumentaux et de marches où se reconnaissent toujours sa couleur « orchestrale » et son goût manifeste des effets spatiaux, « *sur le théâtre* » ou « *derrière la scène* » si souvent rencontrés dans des œuvres aussi diverses que la *Messe des Morts*, *La Nativité* et *Sabinus*. Accueillie favorablement, elle sera reprise durant la Révolution en 1791. Enfin, en juillet 1786, sollicité ou poussé par la direction de l'Académie royale, il donne un dernier opéra, *Rosine ou l'Épouse abandonnée*, qui n'ajoute rien à une gloire certaine mais vieillissante.

1789 : si la vie de Gossec s'est jusqu'alors déroulée laborieuse et paisible au plan domestique, on peut se demander ce qui mobilise, à l'aube de la Révolution, ce bourgeois de l'Ancien Régime ? Sa voie est tracée à l'École royale de Chant, l'œuvre musicale écrite, sa situation financière aisée. Son fils n'est certes pas un modèle d'équilibre, mais plutôt, selon le musicologue Georges Cucuel, un « faible d'esprit ». Sans doute y a-t-il dans son attitude quelques vieilles rancœurs nées à l'endroit de la monarchie dont la préférence marquée pour Gluck, Piccinni, Sacchini lui a porté ombrage. On peut aussi penser que l'adhésion de Gossec aux idéaux révolutionnaires est la même que celle des bourgeois tentés d'organiser éventuellement l'émeute à leur profit. Le mot « d'enthousiasme » souvent colporté dans les biographies ne paraît pas exactement de mise dans le cas de Gossec, homme modéré et pacifique, autant que l'on sache, et qui ne saurait s'accommoder durablement des désordres de la Révolution. Sa rencontre avec Bernard Sarrette, officier des gardes françaises en résidence dans une caserne proche de l'Hôtel des Menus-Plaisirs, paraît même fortuite. Et pourtant, elle l'entraîne à suivre le tumulte des rues et des assemblées populaires. En août, le prétexte de célébrer les victimes de la Bastille est l'occasion de faire entendre sa *Messe*

*des Morts* dans quelques paroisses parisiennes... On se demande dans quelles conditions ? Puis la bénédiction des drapeaux de la Garde Nationale à Notre-Dame (27 septembre 1789) l'engage toujours plus avant, et le 25 mars 1790, il conduit la musique à la cérémonie du Serment républicain. Sa notoriété et la sympathie qu'il paraît alors manifester à ces événements le font choisir lorsqu'il est question de la fête de la Fédération au Champ-de-Mars le 14 juillet 1790. Avec son *Te Deum* donné à l'issue de la messe célébrée par Talleyrand en présence de la famille royale, c'est sa première contribution à une musique de circonstance d'un genre nouveau et ambigu par son côté à la fois profane et religieux. Ici, l'espace n'est plus celui d'une cathédrale, d'une salle de concert - fût-elle royale - ni d'un salon, mais une « première », en plein air, sous le grand ciel de Paris, où des centaines de milliers de spectateurs venus de la France entière acclament une dernière fois le Roi ! À partir de cette date, Gossec va posséder une manière de privilège en fournissant aux autorités républicaines la musique destinée à solenniser fêtes et cérémonies nationales. Avec les poèmes et les hymnes de Marie-Joseph Chénier, les « mises en scène » de Jacques-Louis David, ce sont ses compositions qui contribuent à illustrer les temps forts de la nouvelle « liturgie » profane mise en place. Par là, Gossec annonce non seulement une authentique musique à programme, mais le « chant patriotique » aussi bien qu'une musique que l'on pourrait appeler « engagée », voire politisée, telle qu'elle fut encore connue en France au XIX<sup>e</sup> siècle, suivie par les chants et marches de la Grande Guerre. Une nuance tout de même : l'œuvre révolutionnaire de Gossec est d'une importance quantitative parfaitement relative car, sauf une demi-douzaine d'ouvrages, beaucoup d'hymnes et chœurs patriotiques ne comptent souvent que quelques dizaines de mesures.

Il serait fastidieux d'énumérer la vingtaine de participations publiques, avec ou sans la musique de la Garde Nationale, où figurent des œuvres de Gossec. On citera cependant quelques solennités très remarquables, les hymnes pour la translation du corps de Voltaire au Panthéon (11 juillet 1791) où retentit la fameuse *Marche Lugubre* dont les accents étonnants et inédits hantent la Révolution ; *l'Offrande à la Liberté* (octobre 1792) où, empruntant à Rouget de Lisle son *Hymne des Marseillois*, Gossec, le premier (bien avant Berlioz), orchestre et fait retentir à l'Opéra (!) *La Marseillaise* dans une mise en scène digne de Rude. Détail pittoresque, en décembre 1792 : conduisant les artistes de l'Opéra lors d'une mission « patriotique » en Belgique fraîchement annexée, Gossec emporte la partition de *l'Offrande*. Elle est représentée à « La Monnaie » de Bruxelles les 7 et 12 décembre et par la suite à Liège, Mons, Tournai et Anvers. C'est d'ailleurs l'un des uniques retours de Gossec au pays ! Enfin, dernière œuvre qui fait beaucoup pour sa réputation, la musique de *l'Hymne à l'Etre Suprême* chanté le 8 juin 1794 au Champ-de-Mars, dans

une cérémonie où culmine la grande Révolution si proche de son terme, le 9 thermidor. Après cette date, Gossec, dont les relations professionnelles mais combien embarrassantes avec les Jacobins sont connues, préfère prudemment s'éloigner et, pour quelques temps, jouir de sa maison de campagne à Gagny. Opportunément, il met à profit ce séjour forcé pour mettre au point le nouveau projet qui lui tient à cœur : la transformation de l'Institut National de Musique en Conservatoire. En effet, la vocation de l'Institut National est militaire, cet organisme étant destiné à fournir en musiciens les armées de la Révolution. Créé en 1793, il a succédé à la défunte Ecole royale de Chant et à l'Ecole de Musique de la Garde Nationale. Quoiqu'il en soit, après bien des difficultés, la loi portant établissement du Conservatoire de musique de Paris pour l'enseignement de cet art est ratifiée le 3 août 1795. Si la formation du Conservatoire est attribuée généralement à Sarrette, nul doute que Gossec en soit le véritable instigateur. D'ailleurs les inspecteurs de ce nouvel établissement, Gossec, Le Sueur, Méhul et Cherubini seront nommés avant Sarrette dont l'appel effectif ne se fera qu'au mois d'octobre suivant.

Ici commence la dernière étape de la carrière de Gossec. Accessoirement, elle nous découvre un aspect inattendu de son caractère, car en l'espace d'une décennie se produisent non moins de trois « querelles » dont les éclairs sillonnent une vie par ailleurs si discrète et rangée. La première débute en brumaire 1801. Le Sueur, l'un des inspecteurs du Conservatoire, entretient avec ses confrères des rapports nourris de ressentiments et d'obscures jalousies. Il s'offense notamment de voir différer la mise à la scène de son opéra *Les Bardes*. Il rédige un réquisitoire sur les mauvais procédés qui lui sont faits puis en appelle directement au Premier Consul. La querelle se mue en critique du Conservatoire dont Le Sueur remet en cause l'existence face aux maîtrises jugées plus aptes à dispenser un authentique enseignement musical. Les inspecteurs, Gossec, Cherubini et Méhul unis dans la tourmente, éprouvent leur solidarité et Gossec se révèle parmi eux l'un des plus pugnaces. Avec Sarrette, il élabore des contre-attaques et inspire ou publie de décembre 1801 à juin 1802, des « lettres », « réponses » et « observations ». Le 18 juin 1802, il convoque, en tant que président du Comité d'enseignement, l'assemblée extraordinaire des professeurs. Après un débat tumultueux, Le Sueur, Janson et Rey quittent la séance... et le Conservatoire. De cette querelle naîtra entre Gossec et Le Sueur une inimitié durable. À l'automne 1806, nouvel assaut, cette fois avec le musicien Jean-François Boëly, défenseur inconditionnel de la théorie de la Basse Fondamentale de Rameau, qui ose s'élever aussi contre l'enseignement « rudimentaire » professé au Conservatoire en attaquant les *Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, An 8*. Gossec lui répond vertement et avec une insolence rare. Enfin, quand le littérateur Garaudé s'en prend en mai 1810 dans *Les tablettes de Polymnie* à Méhul (au sujet de la reprise de son

opéra *Joseph*), il trouve devant lui un adversaire résolu : Gossec. Ces trois exemples démontrent que ce dernier a un sens aigu de l'amitié et qu'il devient ombrageux, se défendant avec un soin jaloux dès que l'on touche de près ou de loin à « son » Conservatoire.

Pendant vingt ans, doyen d'âge, il fait figure d'autorité morale et assure généralement l'enseignement de la classe « noble », celle de composition. Sa biographie se confond étroitement avec l'une des créations les plus originales de la Révolution que Constant Pierre évoque dans des centaines de pages irremplaçables. On notera cependant que Gossec ne forma pas vraiment de disciples. Parmi la vingtaine de noms que l'on pourrait avancer (Catel, Tanseron, entre autres), aucun n'a connu une réelle notoriété. Encore faut-il souligner - et c'est justice - que dans la période allant de 1795 à 1820, le Conservatoire donne à la France un corps d'enseignants de premier ordre et met en place un enseignement musical, jusqu'alors inexistant, qu'il faut inventer de toute pièce. Il favorise l'émergence de générations d'instrumentistes talentueux dans toutes les disciplines - l'école de piano entre autres, dont l'excellence est attestée par l'Europe entière.

Vient pour Gossec le temps des honneurs. Autre création de la Révolution, la fondation de l'Institut National des Sciences et des Arts. Le 12 décembre 1795, Gossec y est appelé par ses amis Méhul et Lacépède. Il y siègera avec ponctualité dans la classe de littérature et des beaux-arts jusqu'en 1820 avec Méhul, Grétry, Monsigny, Cherubini, Catel et Boïeldieu. Il s'y fera remarquer par de nombreux rapports ou commissions et par sa participation à l'établissement du Grand Prix de Rome de musique (1802-1803). Ni au Conservatoire, ni à l'Institut, il n'aura jamais de rapports directs avec Hector Berlioz comme on l'a parfois fautivement énoncé. Inversement, Berlioz - élève tardif de Le Sueur - ne le cite qu'une fois dans ses *Mémoires* et encore à propos du chef Habeneck et des Chœurs d'*Athalie*. De même, il est douteux que Bonaparte puis Napoléon ait professé pour Gossec une « grande » admiration : les programmes de la Chapelle impériale des Tuileries, à part l'*O Salutaris* et peut-être un *Domine salvum fac Imperatorem*, l'établissent manifestement. Une rencontre « furtive » entre les deux hommes a lieu toutefois le 15 juillet 1804, jour où l'Empereur inaugure aux Invalides l'ordre de la Légion d'Honneur et décore personnellement les récipiendaires, plusieurs centaines ... dont Gossec.

L'Empire passe et Gossec pousse ses derniers feux créateurs avec deux œuvres remarquables : en 1809, il apostille une symphonie, sa célèbre *Symphonie à 17 parties* et, ultime témoignage, compose en 1813 sa *Dernière Messe des Vivants*, dont le titre énigmatique semble renvoyer à sa *Missa pro Defunctis*. Il est improbable, même au Conservatoire, que ces deux compositions aient été exécutées de son vivant. En 1815 vient la Restauration et Gossec disparaît de la scène publique. Mis à la retraite

en 1816, il se retire au village de Passy en 1823 où il s'éteint, frappé de sénilité, le 16 février 1829. Enterré au Père Lachaise, le spectacle de sa tombe menacée par la ruine témoigne d'une postérité chaotique.

Assurément, Gossec n'est pas le représentant exclusif de la période 1760-1815, mais sa longévité exceptionnelle lui a permis d'aborder et d'innover avec succès dans presque tous les genres musicaux.

Son catalogue comporte environ 350 *opus*. La musique instrumentale est représentée par une cinquantaine de sonates, duos, trios, quintettes et sextuors. S'ajoutent une soixantaine de symphonies (concertantes, de chasse, militaires et *Overtura*). L'apport de Gossec à la musique de ballet, dont il fut le fournisseur privilégié de l'Académie royale de Musique, paraît important mais est encore mal identifié, surtout son travail « à façon » pour certains compositeurs (Gluck, Piccinni, Sacchini, Gardel, Noverre etc...). Cette partie de son œuvre constitue un *corpus* d'une trentaine de numéros. Vient l'œuvre vocale avec une dizaine d'opéras comiques, seul ou en collaboration, trois opéras, une vingtaine d'airs et de très rares cantates, auxquels on peut ajouter quelques pièces destinées à la Comédie-Française. La musique religieuse comporte une cinquantaine de motets, oratorios, messes et fragments divers. L'œuvre révolutionnaire, hymnes et autres musiques de circonstance, est également illustrée par une cinquantaine de compositions d'importance inégale. Enfin, domaine important mais encore peu réhabilité : les ouvrages théoriques rédigés seul ou en collaboration, à l'usage de l'enseignement du Conservatoire National de Musique.

Globalement, cette œuvre souffre au début des années 1800, puis aux yeux de la postérité, du désintérêt porté à la musique de l'Ancien Régime. D'autant plus, d'ailleurs, qu'un style propre et des opéras et opéras comiques souvent desservis par de médiocres livrets, ne la mettent pas à l'abri des critiques. En outre, l'adhésion de Gossec à la Révolution (sous la nécessité ?) lui fit du tort auprès de l'Empereur autant que sous les Restaurations, et l'éloigna d'une nouvelle société d'émigrés de retour en France, désireux d'oublier au plus vite une Révolution qui, rétrospectivement, leur faisait horreur.

Vers 1820, après tant d'épreuves historiques, l'on considère que l'Art musical « a » ou « doit » progresser de façon continue : la notion d'une musique dite « moderne » se fait jour. En dépit d'un esprit conservateur en place dans les institutions (le Conservatoire royal, par exemple) de nouvelles générations de musiciens talentueux et ambitieux sont déjà installées à Paris : Cherubini et Le Sueur (transfuges de la Révolution), mais aussi Spontini, Rossini, Auber, Adam, et bientôt Berlioz et Meyerbeer, etc... En outre, la diffusion et la vulgarisation accélérées de la musique ainsi que la prolifération des salles de concerts et de spectacles, entraînent une forte demande (rapidement satisfaite) de nouveautés

destinées à remplacer l'ancien répertoire jugé dépassé et, surtout (sauf exceptions), non rentable aux yeux des directeurs. Le terrorisme de la « nouveauté », déjà !

Paradoxe, c'est le XX<sup>e</sup> siècle, épris d'inventaires, de collections, de conservation et de réhabilitation du patrimoine, qui retrouve le chemin des musiques anciennes. Ce retour d'intérêt, Gossec en bénéficie aujourd'hui grâce aux Journées organisées par le Centre de Musique Baroque de Versailles. Par la suite, une partie de son œuvre devrait légitimement reparaître dans les concerts et festivals afin d'être goûtée par un nouveau public de connaisseurs car, si elle n'atteint qu'occasionnellement les sommets fréquentés par les Charpentier, Lully et Rameau, elle est bien loin d'en être indigne, maillon enfin reconnu de la grande tradition musicale française. Gossec, musicien fêté en son temps, sera alors derechef bien à sa place, entre Rameau et Berlioz.

CLAUDE ROLE