Cécile Champonnois Université de Montréal

Le mélange du sacré et du profane dans les livrets de tragédies lyriques du librettiste Nicolas-François Guillard (1752-1814)

Nicolas-François Guillard (1752-1814) est l'un des librettistes les plus réputés du tournant des Lumières. Les livrets qu'il écrit à partir de 1779 sont destinés aux plus grands compositeurs de son temps, tels Gluck, Sacchini, Paisiello ou Lesueur. Parmi la quinzaine de ses livrets mis en musique, deux œuvres traitent plus particulièrement du sacré, qu'elles soient issues des mythologiques romaine ou chrétienne. Ainsi, la scène de l'Académie impériale de musique vit les créations de *Proserpine* et de *La Mort d'Adam*, respectivement en 1803 et 1809 ; le premier, mis en musique par Giovanni Paisiello, est une adaptation de la tragédie lyrique *Proserpine* de Quinault et Lully de la fin du XVIIe siècle alors que le second, mis en musique par Jean-François Lesueur, est inspiré du poème dramatique de Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Tod Adams*, publié en 1757.

Depuis sa création à la fin du XVIIe siècle, l'évocation du surnaturel a toujours tenu une grande place sur la scène de l'opéra : mythes et légendes antiques confèrent une place importante aux divinités païennes dans les prologues et le corps des œuvres. La tragédie lyrique est bien considérée comme profane, même si, déjà au XVIIIe siècle, les voix s'élevant à propos de ce genre de spectacles et de leur moralité étaient contradictoires. En 1735 et 1759, les Jésuites du *Journal de Trévoux* considéraient que la tragédie lyrique serait elle aussi susceptible de porter la piété chrétienne et d'être bénéfique au public. Il paraît donc légitime de s'interroger sur le choix de ces sujets conduisant à la désacralisation de leur contenu dans ce lieu profane par excellence que constitue l'Académie de musique. Après une présentation des œuvres, il s'agira de mettre en évidence les éléments religieux et profanes en présence afin de montrer comment leur mélange est exploité par Guillard.

1. Les œuvres étudiées

1.1. Proserpine en contexte

Proserpine de Guillard et Paisiello constitue en 1803 le dernier hommage à Quinault et la seule œuvre composée par Paisiello spécifiquement pour la scène lyrique pari-

sienne. Ce livret, adapté par Guillard longtemps avant que le compositeur Paisiello ne le mette en musique, était destiné à un autre compositeur en 1787[1], mais l'œuvre ne vit pas le jour avant 1803. De l'avis des contemporains de Quinault lui-même, ce livret était « au-dessus de tous les autres »[2] et constituait donc un défi pour Guillard alors au sommet de son art. Le sujet permettait des déploiements de décors, de ballets et de mises en scène, ce que confirme le rapport du Préfet de police du 30 mars 1803 (Reichardt, 2003 : 486). Le défi n'était pas seulement pour le librettiste devant adapter le livret de Quinault, il était également pour Paisiello qui devait lutter avec Lully à partir d'un livret de prosodie française, jugé dépourvu d'intérêt par Lesueur et Antoine Dauvergne en dépit du talent indéniable de Guillard.

La préface du livret de *Proserpine* indique l'origine de l'œuvre, ses nouveautés et sa portée politique. Elle permet au librettiste de montrer son respect pour l'ouvrage original de Quinault, devenu une œuvre canonique, et de permettre l'union entre l'un des plus célèbres livrets de l'histoire de l'opéra et la musique d'un des plus grands compositeurs de son époque, Paisiello (Guillard, 1803 : Avertissement). Son respect pour Quinault va jusqu'à confesser qu'il « eu soin de conserver le plus qu'il [lui] a été possible des vers de Quinault, et d'en ajouter le moins [qu'il a] pu des [s]iens ». L'avertissement permettait à Guillard de justifier son choix des hypotextes et leur réécriture.

1.2. La mort d'Adam en contexte

Guillard n'est pas non plus insensible aux courants littéraires modernes, d'où ses nombreuses adaptations d'œuvres d'auteurs contemporains pour la scène lyrique (Guimond de la Touche, Voltaire, William Mason, etc.). Il semble en effet avoir été intéressé par plusieurs œuvres écrites par des *Stürmer* desquelles il tira des livrets. L'une des figures du *Sturm-und-drang* allemand fut Friedrich Gottlieb Klopstock, dont *Der Tod Adams* inspira à Guillard sa « tragédie lyrique religieuse » *La Mort d'Adam*.

Cette tragédie lyrique à sujet religieux n'est pas une œuvre isolée lors de sa conception et apparaît sur scène dans un contexte favorable. En effet, de 1800 à 1817, un grand nombre de mélodrames, d'oratorios, d'opéras et de pantomimes à grands spectacles, dont les sujets étaient empruntés de près ou de loin à la Bible, furent représentés (Kromsigt, 1931 : 96-100). Il est souvent affirmé que les esprits furent marqués par la représentation de l'oratorio *La Création* de Haydn exécuté le 28 décembre 1800. Elle marquerait le début d'une mode pour un nouveau genre auquel appartiendraient *Saül* (1803), *Joseph* (1807), *La Mort d'Adam* et *Abel* (1810). Ce renouveau s'inscrit au moment de la signature du Concordat le 16 juillet 1801, menant à la ré-

1. Paris, Archives Nationales, O[1] 619, n°292, Lettre de Dauvergne datée du 30 août 1787 ; Paris, Archives Nationales, O[1] 619, n°501. La lettre de Dauvergne du 6 juillet 1789 précise que la *Proserpine* de Guillard et Wanech [sic] figure parmi les ouvrages devant être entendus à l'essai.

2. Les 9 février et 1er mars 1680, Madame de Sévigné commente l'œuvre dans sa correspondance avec sa fille.

instauration du culte de la religion catholique en tant que socle de la nouvelle société impériale et imposant son strict respect sur les scènes parisiennes, rompant ainsi avec les nombreuses critiques et caricatures de l'Église créées pendant la Révolution. Cependant, le choix de l'œuvre précède toutes ces créations, puisque *La Mort d'Adam* était prête à être représentée dès 1800 et que des extraits en furent donnés au Concert de la Semaine sainte de l'An X[3]. Soutenu par la musique de Lesueur, Guillard s'attaquait donc au dogme, au fondement de la religion chrétienne dans ses livrets avant même que la vogue en soit lancée.

2. Le sacré dans les deux œuvres

Le Sacré est au cœur de ces deux œuvres. De nombreux points communs peuvent être mis en relief même si l'origine des deux œuvres diffère grandement.

2.1. Le fruit défendu et les punitions divines

Le thème rapprochant le plus les deux œuvres serait celui de la dégustation du fruit défendu. Dans la Genèse, c'est bien suite à la désobéissance d'Adam et d'Ève et après avoir goûté le fruit défendu que tous deux subissent la colère divine : Adam étant alors condamné à mourir. Même si l'épisode de la transgression ne figure pas dans le livret de Guillard, il est à l'origine de l'action présentée.

Par contre, dans le livret de *Proserpine* de Quinault, l'action était bien représentée et Proserpine est condamnée à rester avec Pluton aux Enfers puisqu'elle a goûté un de ses fruits et ne peut donc plus remonter à la surface de la terre ; ainsi Ascalphe déclare-t-il à Proserpine : « Vous avez par malheur goûté de quelques grains / D'un fruit de ces lieux souterrains » (Quinault, 1680 : 62). Comme Adam et Ève, Proserpine a été poussée à cette action par une voix maléfique, en la personne d'Ascalphe, le confident de Pluton (Quinault, 1680 : 62-63). Mais ce parallèle entre les intrigues qui connote l'œuvre d'une aura sacrée est supprimé par Guillard qui renonce avec *Proserpine* à l'allusion chrétienne même si un rappel de l'épisode est donné à l'acte III pour justifier la séquestration de Proserpine[4]. Le fruit défendu et les châtiments divins en réaction à des transgressions sont donc bien présents dans les deux œuvres.

Dans *Proserpine*, Pluton avait interdit à la nymphe Cyané de révéler à Cérès toutes informations sur l'enlèvement et sur le ravisseur de Proserpine sous peine de devenir muette. Cet épisode tragico-comique du livret de Lulli est conservé par Guillard, qui, de plus, renforce le tragique de la situation par l'ajout de deux vers[5] soulignant les méfaits de Pluton et par là-même sa culpabilité :

3. Paris, Archives Nationales, AJ[13]44, Liasse 8, n°2, N227.

4. Minos déclare : « Proserpine a goûté des fruits de votre Empire ; / Elle est à vous, on ne peut plus vous l'ôter » (III, 1).

5. Guillard note : « J'ai marqué de guillemets les vers qui sont de moi » (Avertissement).

Cérès et le chœur : Elle reste sans voix /
Quel dieu de tant de coups nous accable à la fois (II, 4).

Dans *La Mort d'Adam*, c'est l'Ange de la mort qui vient annoncer le châtiment de Dieu touchant d'abord Adam, puis sa descendance, nous y reviendrons. Dans ces deux œuvres, le public assiste donc à deux châtiments divins après qu'il y ait eu transgression d'une règle préétablie.

2.2. Le sacrifice

Dans *La Mort d'Adam*, Seth et les autres enfants d'Adam demandent la clémence divine plutôt que la justice divine. Ils obtiendront les deux puisqu'Adam mourra (punition divine), mais dans la sérénité et couronné par son apothéose (clémence divine). L'idée du sacrifice d'Adam est présente dans l'œuvre (III, 7) et est suggérée scéniquement par une didascalie indiquant que le rocher de la prière, en hauteur par rapport à la scène, constitue l'emplacement où Adam doit mourir. Est présente ici l'idée de l'autel sacrificiel pour répondre à la sentence divine. Mais ce sacrifice peut également renvoyer aux sacrifices profanes des tragédies ou des opéras mythologiques et historiques.

La clémence divine intervient à la suite de la proposition de nombreux sacrifices : d'abord par Seth qui se propose d'écourter sa vie pour allonger celle de son père, celle d'Ève qui veut mourir avec son mari et enfin celle de Sélime qui préfère mourir que de perdre son père. Toutes ces propositions restent sans suite et n'ont aucune conséquence tangible contrairement aux propositions d'un Agamemnon ou d'un Idoménée. Le « roi des destins » tel que le nomme Satan, ne gouverne donc pas la destinée des humains comme le feraient les dieux de l'Antiquité qui exigent véritablement un sacrifice en retour de leurs bienfaits. La puissance divine est cependant soulignée par la victoire contre Satan et les démons, sans intervention directe de Dieu sur scène. La parole et l'action divine rapportées apparaissent d'autant plus puissantes par leur absence. Les visions d'Adam répondent aux arguments des forces du mal qui échouent à ravir son âme. Mais cette vision renvoie également aux oracles et aux songes profanes, traditionnels dans les opéras préexistants. Enfin, si Satan se présente comme l'égal de Dieu, sa seule incarnation sur scène annonce son échec ; vouloir être l'égal de Dieu, c'est déjà admettre son infériorité[6].

2.3. Représenter les enfers et le paradis

La descente aux Enfers et la représentation des Champs-Élysées étaient un *topos* de la tragédie lyrique. La nouveauté introduite par les auteurs dans *La Mort d'Adam* réside dans la présence de Satan sur scène. Comme dans *Proserpine*, les Enfers pou-

6. « Si l'éternel règne par lla justice, / De l'éternel encor je marcherai l'égal ; / S'il est Dieu du bien, je suis le Dieu du mal » (III, 8).

vaient jusqu'alors être peuplés de démons, mais l'Archange déchu n'y apparaissait pas et les enfers y étaient dirigés par Pluton, roi des Enfers (*Proserpine*), ou par Hadès, dieu des morts (*Thésée*). Cette incarnation nouvelle du Diable se retrouve également dans *Abel* de Hoffman et Kreutzer, créé en 1810 (Dratwicki, 2012 : 16).

Guillard donne une portée morale à la conversion de Proserpine car si celle-ci doit être heureuse aux Enfers et y régner aux côtés de Pluton, ce ne sera pas par amour du pouvoir, mais pour y apporter le bonheur et soulager les âmes torturées (II, 8). Le sacrifice de Proserpine a donc un but moral mais il s'agit pour Guillard de transformer les Enfers en Olympe et donc de contrebalancer par là-même le sacrifice de Proserpine et la visée religieuse et morale de l'œuvre : les Enfers ne sont donc plus si terrifiants !

Les représentations des Enfers et du Paradis proposées par Guillard et ses décorateurs constituent deux représentations mythiques en lien avec le sacré et le religieux mais idéalisées sur la scène profane de l'Opéra. Dans *La Mort d'Adam*, le merveilleux chrétien est convoqué sur scène, via l'épilogue de l'acte III. À l'Ange de la Mort, qui a annoncé à Adam sa fin prochaine et qui incarne la parole divine (et punitive), est opposé Satan, l'archange déchu, dont le but est de voler l'âme d'Adam. Cet épilogue est bien une création de l'époque, puisque Satan et sa troupe de démons n'apparaissaient pas dans l'hypotexte utilisé par Guillard, *La Mort d'Adam* de Klopstock. Dans un premier temps, l'accent est mis sur la foi et sur la bonté divine par l'ensemble des protagonistes de l'œuvre. Puis, dans un second temps, les auteurs vont ajouter cet épilogue au troisième acte, *Le Ciel d'Adam*. Il permet de faire tomber Satan et sa suite en Enfer et de présenter l'ascension d'Adam vers le Paradis. La portée morale est présente puisque le bien triomphe du mal et que Satan et Adam sont punis tout en faisant l'objet de deux châtiments aux issues opposées. Le châtiment est toujours nécessaire lorsqu'un personnage transgresse la frontière qui le sépare du ou des dieu(x), et celui de Satan est d'autant plus attendu qu'il est un être maléfique par excellence, ange déchu qui souhaite corrompre toute la descendance d'Adam, et donc toute la race humaine.

Chaque apparition de l'Ange de la mort est accompagnée musicalement pour susciter la terreur. Nous sommes en droit de nous demander si cette terreur est véritablement liée à la mort, comme le pense David Chaillou, ou au châtiment divin, car c'est bien celui-ci que vient annoncer l'Ange. Ne serait-ce pas l'aspect punitif de la religion chrétienne qui serait mis en avant par Guillard ainsi que sa clémence et son amour, puisque Dieu finit par envoyer une vision à Adam afin qu'il termine sa vie dans la quiétude. Le processus de l'apothéose constitue à la fois une *catharsis*, une purification du héros et de ses désirs impurs, mais également une élévation de la vertu, de la *virtus* (Piechocki : 2010, 60-61). Adam avait bien dit à ses enfants : « Que la vertu toujours accompagne vos pas ! / Elle seule embellit la vie / Elle seule console du trépas » (III, 6).

Le sacré est donc bien présent dans les deux œuvres, même s'il se teinte de profane.

3. Vers le profane

3.1. Une tragédie lyrique bourgeoise

Ces adaptations d'œuvres préexistantes pour la scène lyrique conduisirent Guillard à réécrire les hypotextes en véritables drames familiaux. Les aspects mythologiques ou religieux s'effacent au profit de drames familiaux et le sacré et le profane s'entremêlent pour donner de nouvelles œuvres hybrides. Le traitement des sujets ne semble donc pas différé et remet ainsi en question leur aspect « sacré » en cette période du Tournant des Lumières.

3.1.1. Le cas de Proserpine

Comme pour les autres œuvres précédemment adaptées pour la scène lyrique, Guillard procède à la réduction des actes et du nombre des personnages. Dans la préface du livret de *Proserpine*, il se justifie par le recours aux autorités et souligne l'inutilité de conserver l'épisode amoureux entre des personnages secondaires[7]. Il transforme l'œuvre de Quinault de manière à la réduire de cinq à trois ou quatre actes en supprimant les pages consacrées aux amours du fleuve Alphée et de la nymphe Aréthuse. Comme le suggère Mongrédien, « Guillard a senti le ridicule qu'il y aurait eu à faire échanger sur la scène contemporaine des propos amoureux entre un Fleuve et une Nymphe » (1997 : 374). Si Guillard se prive d'un merveilleux profane et de tableaux spectaculaires, il peut ainsi recentrer l'intrigue sur les personnages principaux et sur le drame familial. De même, la suppression du prologue lui permet non seulement de « tuer » les dieux et les déesses en les humanisant dans le cours de l'œuvre, mais encore de supprimer le parallèle entre le Roi et une divinité, présent dans la plupart des prologues écrits par Quinault en vue de glorifier Louis XIV.

Dans *Proserpine*, Guillard va donc réduire les dieux à des êtres supérieurs humanisés intervenant en tant que père et mère (Cérès et Jupiter) pour sauver leur enfant ou en tant qu'amant (Pluton) pour enlever et retenir Proserpine aux Enfers. Les interventions divines de Cérès et de Jupiter ont donc lieu pour répondre à leur fonction parentale et non comme actes de puissances surnaturelles. Cérès aura ainsi une grande réticence à quitter sa fille pour aller remplir son devoir de déesse :

> Je m'éloigne à regret d'un si touchant asile ; /
> Mais je me dois à l'univers / […] (I, 2).

Ces deux vers, qui sont un ajout de Guillard lui permettant de renforcer le combat dans le cœur de Cérès entre son rôle de mère et son rôle de déesse, préparent

7. « Le poème que j'offre au Public, l'un des plus beaux Opéra de Quinault, avait cinq actes. J'ai osé le réduire en trois, justifié en cela par l'opinion de plusieurs hommes de goût, qui ont toujours regardé les amours d'Alphée et Aréthuse comme étrangères à l'action principale » (Guillard, 1803 : Avertissement).

ses réactions dans les actes suivants. Alors que chez Quinault, les fonctions de mère et de fille remplies par Cérès et Proserpine étaient peu mises en valeur, Guillard multiplie les références et insiste sur la douleur de leur séparation. Il prépare une nouvelle fois le spectateur à se focaliser sur le lien maternel/filial dans la suite de l'œuvre.

De même, le dénouement pensé par Guillard diffère du livret de Quinault par son insistance sur les relations familiales. Si Mercure venait annoncer la sentence prise par les dieux dans le livret de Quinault, il est privé de ce rôle dans celui de Guillard au profit de Jupiter lui-même qui vient annoncer le verdict introduisant la scène de reconnaissance familiale. En effet, comme dans plusieurs de ses œuvres, à savoir *Chimène*, *Œdipe à Colonne* ou encore *Olympie*, Guillard introduit dans *Proserpine* une scène finale de reconnaissance et de réjouissance, preuve que le traitement dramaturgique réservé à un livret du XVIIe siècle ne diffère pas de celui réservé à des tragédies de Corneille (*Le Cid*) ou de Voltaire (*Olympie*)[8]. Il est donc à souligner que ce sont les relations familiales qui sont mises en avant par cette scène contribuant à l'aspect profane de l'œuvre.

3.1.2. Le cas de *La Mort d'Adam*

La Mort d'Adam, dernière œuvre de Guillard à être représentée sur scène, constitue une synthèse de toutes les sortes d'amour explorées par le librettiste dans ses autres œuvres. Adam est bien évidemment au cœur du drame, mais les différentes variantes de l'amour (filial, parental, conjugal et divin) constituent le véritable sujet des trois premières scènes ajoutées par le librettiste qui entraînent l'œuvre vers une tragédie domestique. Dans un premier temps, l'accent est placé par l'auteur sur la vie familiale idyllique vécue par Adam. Guillard invite les spectateurs à se réjouir du mariage d'une des filles d'Adam, à compatir aux craintes d'Ève face à la disparition d'un de ses fils, à s'étonner de la dispute entre Adam et son fils aîné Caïn et enfin à s'inquiéter face à la mort annoncée du patriarche. L'humanité toute entière, représentée par Ève et leur descendance, est présente au chevet du premier homme à connaître la mort de manière naturelle, conséquence de la punition divine. L'œuvre est donc centrée sur les péripéties familiales d'Adam, même si la dimension religieuse n'est pas totalement évacuée du livret de Guillard.

3.2. Les interprétations politiques

À l'aspect familial, mis en avant par Guillard lors de la transformation « profane » des œuvres, s'ajoute une dimension politique. En effet, ce que recherchait le pouvoir sous le Consulat et l'Empire était identique à ce que recherchait celui de la fin du XVIIe siècle lors de la création du genre lyrique en France. Dans *Proserpine*, il s'agissait comme à l'époque de Louis XIV, de présenter le Premier Consul en Jupiter, un vainqueur magnanime.

---

8. CÉRÈS : Ma fille ! PLUTON : O jour heureux ! JUPITER : Proserpine ! PROSERPINE : Mon père ! (Acte III, scène 6).

Dans *La Mort d'Adam*, la dimension religieuse ne peut pas être omise puisque dès le quatrième vers, Dieu est convoqué par le chœur des jeunes filles. Cependant si les censeurs considéraient comme un problème la lecture religieuse de l'œuvre, ils privilégièrent une lecture politique présentant une glorification de l'Empereur en nouveau sauveur de l'Humanité. Le profane l'emporte donc sur le sacré. C'est dans une vision envoyée par Dieu pour le réconforter au moment de son agonie qu'Adam décrit la venue de l'Empereur. Elle sera reprise par le chœur final au moment où Adam est à l'apogée de son ascension céleste. Napoléon est ainsi successivement comparé à un homme, puis à un « Dieu consolateur », quand Dieu lui-même est qualifié de « Dieu vengeur ». Il s'agit donc de glorifier un être humain destiné à un grand avenir, avec entre autres devoirs, faire le bien public et terrasser les ennemis de l'État.

Les œuvres de Guillard contribuent à la promotion du pouvoir en place, que ce soit avec ses œuvres précédentes (*Louis IX en Egypte* en 1790 par exemple) ou avec *La Mort d'Adam* et *Proserpine*. Il y a représentation du pouvoir dans les œuvres et constructions du pouvoir réel *via* ces mêmes œuvres : les livrets contribuent donc aux légitimations dynastique et institutionnelle du pouvoir. Le choix de leurs sujets n'est donc pas anodin en raison de leur signification extratextuelle (Piechocki, 2012 : 55-56).

Conclusion

Les livrets de Guillard sont écrits à partir d'hypotextes que le librettiste transforme en les désacralisant. Les merveilleux mythologique et chrétien restent présents, mais la famille et les allusions politiques occupent une place de plus en plus grande : le profane prend donc le pas sur le sacré.

Les critiques ont su relever la part importante prise par les relations familiales et l'intérêt dramatique que ces situations peuvent conférer tout en soulignant le manque d'action dans le livret. Ainsi le critique du *Journal de l'Empire* (23 mars 1809) remarque que :

> […] l'opéra, qui n'est qu'en trois actes, est un peu pauvre d'action ; mais il est riche en tableaux pour les yeux, en sentiment pour le cœur, en pensées pour l'esprit. La scène où l'ange vient apporter à Adam l'arrêt de sa mort, celle où Caïn maudit son père, les remords de ce meurtrier d'Abel, la mort du premier des hommes en présence de sa nombreuse famille, à laquelle il donne sa bénédiction, a le caractère touchant, auguste, religieux, répandu sur la peinture de cet âge d'or du monde.

Les malheurs familiaux, qu'ils soient issus de mythes antiques, païens ou chrétiens sont au cœur de la vie des hommes et de leurs ouvrages et permettent depuis l'Antiquité de mêler sacré et profane dans les productions littéraires. Guillard ne fait pas exception en jonglant avec les divinités païennes et chrétiennes dans ses livrets

de tragédies lyriques, mais innove en osant porter sur une scène profane le merveilleux chrétien.

BIBLIOGRAPHIE :

Chaillou D. 2004. *Napoléon et l'opéra, la politique sur la scène (1810-1815)*. Paris. Fayard.

Chaillou D. 2012. Le fantastique a l'Opéra de Paris sous Napoléon Ier. In Terrier A. et Dratwicki A. (éd.). *Le surnaturel sur la scene lyrique du merveilleux au fantastique romantique*. Lyon. Symétrie (symétrie recherche). 53-66.

Dabezies A. 2004. Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires. *Revue de littérature comparée*. 309. 3-22.

Dratwicki A. et all. 2012. *Rodolph Kreutzer, La Mort d'Abel*. Palazetto Bru Zane. Ediciones Singulares.

Dratwicki A. 2007. Tradition et modernités à l'Académie royale de Musique : l'exemple de la tragédie enquinaudé. In Duron J. (éd.). *Regards sur la musique au temps de Louis XVI*. Éditions Mardaga. Coll. « Regards sur la musique ».

Eliade M. 2010. *Le Sacré et le profane*. Paris. Gallimard. Coll. « Folio Essais ».

Guillard N. F. 1809. *La Mort d'Adam et son Apothéose, tragédie lyrique en trois actes*. Paris. Roullet.

Guillard N. F. 1803. *Proserpine*, *tragédie lyrique en trois actes*. Paris. Guilleminet.

Journal de Trévoux. février 1735. 229-230 ; août 1759. 2084.

Kromsigt, A. L. C. 1931. *Le Théâtre biblique à la veille du Romantisme (1789-1830)*. Zutphen. Nauta & co's drukkerij. 1931.

Laurenti J.-N. 2002. *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737)*. Genève. Droz.

Mongrédien J. 1997. Un Italien à Paris : à propos de Proserpine de Paisiello à l'Opéra (mars 1803). In Musset M-C., Mongredien J. et Nectoux J.-M. (éd.). *Écho de France et d'Italie, Liber amicorum Yves Gérard*. Paris. Buchet Chastel-P. Zech. 371-380.

Piechocki K. 2012. Hercule à la croisée des discours de la « naissance » des dynasties à l'« invention » de l'opéra. In Terrier A. et Dratwicki A. *Le surnaturel sur la scène lyrique du merveilleux au fantastique romantique*. Lyon. Symétrie (symétrie recherche). 53-66.

Reichardt J. F. 2003. *Un hiver à Paris sous le Consulat : 1802-1803* ; Avant-propos, introduction et notes de Thierry Lentz ; avec la collaboration de Florence Pinon. Paris. Tallandier.

Religious and Secular Topics in Nicolas François Guillard's Librettos : the Cases of *Proserpine* (1803) and *La Mort d'Adam* (1809)

ABSTRACT: Nicolas François Guillard (1752-1814) was one of the best librettists of the *Tournant des Lumières*. The libretto of *Proserpine* by Quinault, set to music by Lully at the end of the seventeenth century, was adapted by Guillard and once again set to music by Giovanni Paisiello in 1803. Six years later, in 1809, *La Mort d'Adam*, adapted by Guillard from Friedrich Gottlieb Klopstock'*Der Tod Adams* (1757), was set to music by Jean-François Lesueur.

These rewritings, with religious or sacred topics staged for a secular theatre by Guillard, are very different from the original works and tend to be family dramas: he then transforms them into secular works with secular content. Human sacrifices are present in these works but seem to feature here for family reasons and not only for religious purposes. Divinities are presented by the librettist as human beings, whose family roles are predominant. The sacred and the profane are mixed in these two librettos, changed into hybrid works. Guillard seems to use the same model to adapt historical, mythological or religious works, which means that the role and the importance of the religious in the works staged at the *Académie Impériale de Musique* in the period of the *Tournant des Lumières* has to be examined.

Keywords: Nicolas François Guillard, opera, family dramas, secular content, religious or sacred topics, hybrid works.