

Médée

Maxime Margollé, docteur en musicologie,

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Une oeuvre révolutionnaire ou une oeuvre de la Révolution ?

Que s'est-il passé au Théâtre Feydeau le 23 ventôse an V (13 mars 1797) lors de la création de *Médée* de Luigi Cherubini et François-Benoît Hoffman pour que cette oeuvre soit, aujourd'hui encore, considérée non seulement comme un pilier du répertoire d'opéra-comique de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles, mais également comme un tournant dans l'histoire de ce genre faisant alterner épisodes parlés et épisodes chantés ?

Médée est le fruit de la collaboration d'un jeune compositeur d'origine italienne arrivé en France depuis une dizaine d'années à l'heure de la création, Cherubini, et d'un librettiste, Hoffman, qui est déjà connu grâce à plusieurs succès entre la fin de l'Ancien Régime et le début de la Révolution. Citons par exemples *Nephté* (musique de Lemoine, 1789), *Euphrosine et Coradin, ou le Tyran corrigé* (musique de Méhul, 1790) ou *Stratonice* (musique de Méhul, 1792). *Médée* obtient rapidement un franc succès et les deux artistes sont unanimement salués par la critique contemporaine. On peut ainsi lire dans le *Courrier des spectacles* « Jamais première représentation n'attira plus de monde que l'on en vit hier au théâtre de la rue Feydeau. La tragédie lyrique de *Médée* a eu le succès le plus brillant et le mieux mérité. La musique, à laquelle on ne peut donner trop d'éloges, est de M. Cherubini ; le poème [sic] est de M. Hoffman, déjà connu par plusieurs productions agréables. Les décorations sont magnifiques ; les chœurs ont été supérieurement exécutés : enfin rien n'a manqué pour rendre cet opéra digne de la plus grande admiration ».

Malgré le succès de l'oeuvre, dont témoignent également les 31 représentations pour la seule année 1797, *Médée* ne sera plus jouée après sa trente-neuvième représentation, le 15 février 1799. Ce succès, aussi brutal qu'éphémère, interroge. Ainsi, en replaçant la création de cet opéra-comique dans son contexte historique, après avoir étudié ses sources littéraires et musicales, nous nous interrogerons sur les raisons de ce phénomène. Pourquoi cet opéra-comique disparaît aussi rapidement du répertoire ? Est-ce lié aux circonstances révolutionnaires ? Quelle place ont *Médée* et ses auteurs dans l'évolution esthétique durant cette période ?

Les sources littéraires et musicales de Médée

Durant l'Ancien Régime et jusqu'aux dernières décennies du XVIII^e siècle, le mythe de Médée est encore régulièrement représenté tant au théâtre que sur les scènes lyriques parisiennes. La majeure partie de ces oeuvres s'inspire de la *Médée* de Pierre Corneille, représentée pour la première fois au Théâtre du Marais en 1635. Dans cette pièce de théâtre où la mythologie se mêle au merveilleux, l'auteur s'appuie sur les pièces de Sénèque et d'Euripide, tout en leur apportant quelques modifications afin de les adapter au goût de son époque. Écrite au début de la carrière de Corneille, l'oeuvre ne respecte pas toutes les règles du théâtre classique (en particulier les unités de temps d'action et de lieu) et doit donc plutôt être rattachée au théâtre baroque. Quelques années plus tard, le même auteur fait représenter *La Toison d'or* (1760), pièce également inspirée du mythe de la magicienne, mais représentée de manière plus spectaculaire. Grâce à ces deux oeuvres, Corneille restaure et actualise le mythe de Médée. Cette redécouverte encourage par la suite d'autres auteurs à en donner de nouvelles versions. Ainsi, dès 1675, Quinault et Lully, forts des succès de leurs premières collaborations (*Cadmus et Hermione* ou *Alceste* par exemple) créent *Thésée*, tragédie en musique en cinq actes et un prologue.

Cette œuvre, aux qualités littéraires et musicales admirables, peint les événements qui ont frappé Médée à Athènes à la suite des épisodes de Corinthe et Colchide représentés par Corneille. *Thésée* connaît un nombre très important de représentations et fut l'un des plus grands succès de ses auteurs. Sa vogue fut telle que cette tragédie lyrique restera au répertoire de l'Académie royale de musique (l'Opéra) jusqu'en 1783, soit plus de cent ans après sa création. Bien qu'intitulée *Thésée*, la magicienne est le personnage central de cette œuvre dont l'action est centrée sur la colère et la jalousie de cette héroïne tourmentée.

Par la suite, les représentations du mythe vont se multiplier. Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles deux visions musicales de la femme de Jason sont données : la première, sobrement intitulée *Médée*, est créée le 4 décembre 1693 à l'Académie royale de musique. Il s'agit d'une Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue de Marc-Antoine Charpentier sur un livret de Thomas Corneille (le frère cadet du précédent) ; la seconde, *Jason, ou la Toison d'or*, créée à l'Académie royale de musique le 15 janvier 1696, est également une Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue. Le livret est de Jean-Baptiste Rousseau et la musique de Pascal Collasse. D'un point de vue littéraire, la tragédie *Médée* d'Hilaire-Bernard de Requeleyne, Baron de Longepierre, créée en 1694, vient temporairement éclipser celle de Pierre Corneille.

Au XVIII^e siècle, la tradition est avant tout musicale. Tout d'abord, le 24 avril 1713, Joseph-François Salomon fait représenter à l'Académie royale de musique *Médée et Jason*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue sur un livret de l'abbé Pellegrin. Cette œuvre sera jouée jusqu'en 1749. En 1765, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville remet en musique le livret de Quinault. Cette nouvelle version, ne faisant pas oublier celle de Lully aux yeux du public, n'est représentée que quatre fois. De la même manière, Gossec réutilise le livret de Quinault pour son *Thésée*, créé à l'Académie royale de musique le 1^{er} mars 1782, mais prend soin de faire réduire l'œuvre en trois actes par Morel de Chédeville afin de l'adapter au goût contemporain. Grâce à cette précaution, l'œuvre obtient un succès d'estime et est représentée seize fois l'année de sa création. Enfin, le 5 septembre 1786, Johann-Christoph Vogel fait représenter *La Toison d'or*, opéra sur un livret de Philippe Desrieux. En dehors de toutes ces Tragédies lyriques, citons également le ballet *Médée et Jason*, chorégraphié par Jean-George Noverre, Gardel et Vestris et créé à l'Académie royale de musique le 26 janvier 1776.

À ces œuvres sérieuses, il faut également ajouter les parodies, données sur les scènes des théâtres de la Foire et de la Comédie italienne, ancêtres de l'Opéra-Comique. Par exemple, en 1736, deux parodies en un acte en vaudevilles furent données de l'opéra de Pellegrin et Salomon au Théâtre Italien sous le même titre de *Médée et Jason* : la première, de Dominique Lelio fils et Romagnesi et la seconde de Carolet. À cette époque, les parodies sont une sorte d'hommage, une variation burlesque à visée divertissante des ouvrages lyriques dont elles sont tirées. Si la légèreté est une des principales caractéristiques de ce type d'œuvres, il ne faut pas pour autant leur ôter une certaine profondeur. Ces pièces courtes, généralement en un acte, ont également pour but de faire une satire de la société afin d'en souligner les principaux travers et de la faire progresser. Enfin, une dernière version légère du mythe de Médée est donnée à l'Opéra-Comique en 1745 avec *Thésée* de Favart, Parvy et Laujon. Ainsi, seules des parodies sont jouées à l'Opéra-Comique dans la première partie du XVIII^e siècle, les œuvres sérieuses n'étant jouées qu'à l'Académie royale de musique. Mais si l'opéra-comique semble – à ses débuts – être un genre où règne la plus grande gaîté et offre au public des versions souriantes de Médée, qu'est-il arrivé au courant du siècle pour qu'une œuvre sérieuse soit jouée dans un théâtre représentant ce genre pendant la Révolution ?

Évolution de l'opéra-comique au XVIII^e siècle

L'opéra-comique, nous l'avons dit, est d'origine populaire et c'est dans les foires parisiennes (Saint-Germain et Saint-Laurent) qu'il prend naissance au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. En l'espace

d'un siècle, il est passé des échafaudages des théâtres de la Foire, aux planches du Théâtre Favart construit pour lui. Il a évolué sous l'impulsion des différentes querelles musicales marquant le siècle des Lumières (en particulier la Querelle des Bouffons) et au contact de quelques compositeurs de génie. Les contraintes imposées à l'opéra-comique par les théâtres privilégiés dès ses premières années d'existence ont forgé ce genre qui présente à la fin du XVIII^e siècle une certaine homogénéité. Il se définit donc à l'aube du XIX^e siècle comme un genre lyrique faisant alterner des épisodes parlés et des épisodes chantés. En 1762, l'Opéra-Comique de la Foire fusionne avec la Comédie Italienne (qui n'a plus à cette époque d'Italienne que le nom) et s'installe à l'Hôtel de Bourgogne, puis cette nouvelle troupe déménage en 1783 pour le Théâtre Favart, qui sera appelé durant la Révolution « Théâtre de l'Opéra-Comique National de la rue Favart ». Le terme « opéra-comique » désigne donc à la fois un lieu et le genre lyrique qu'il abrite.

Parallèlement à ces événements, le répertoire a également considérablement évolué. Au cours du siècle, on abandonne peu à peu le genre de la parodie pour préférer la « comédie mêlée d'ariettes ». Dès lors, on substitue aux vaudevilles (chansons dont l'air original, devenu populaire, est appliqué à d'autres paroles) des airs originaux composés pour la circonstance. Alors que le répertoire est dominé par des intrigues souriantes mettant en scène les amours naïfs de paysans (*Les Trois fermiers* de Dezède par exemple), le genre commence à s'assombrir avec des œuvres de plus en plus pathétiques comme *Le Déserteur* de Monsigny (1769) ou larmoyantes comme *Nina, ou la Folle par amour* de Dalayrac (1786). Cette tendance se généralise quelques années avant la Révolution et donne naissance à un genre d'œuvres que l'historiographie appelle « opéra-comique à sauvetage ». Le terme de « pièce à sauvetage », traduction de l'allemand « Rettungsoper », apparaît vers le début du XX^e siècle et désigne un type d'œuvres courant à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, dans le contexte de création de l'Ancien Régime et de la Révolution française. L'opéra-comique à sauvetage se définit surtout en fonction de ses caractéristiques littéraires. Le livret met généralement en scène un héros, une héroïne ou un groupe sauvé de la mort ou d'un avenir contraire à ses désirs après que l'injustice, l'oppression ou la malveillance l'a persécuté. Le sauvetage arrive à l'instant le plus critique, souvent après une scène intensive comprenant batailles ou catastrophes naturelles. Si l'on trouve des exemples de ce type d'œuvres assez tôt dans la dernière décennie de l'Ancien Régime, force est de constater que le goût du public pour ce type d'opéra-comique à grand spectacle va être soutenu par les événements de la Révolution. *Médée* de Cherubini en est un exemple.

Création et réception de *Médée* de Cherubini

Alors que depuis le 29 mars 1792 Cherubini est « Directeur du théâtre et de la troupe » du Théâtre de la rue Feydeau et qu'il y accumule les succès avec des œuvres comme *Lodoïska* (1791) ou *Éliza, ou le Voyage aux glaciers du mont Saint-Bernard* (1794), le jeune compositeur, né à Florence en 1760, fait représenter à ce théâtre *Médée*, « Opéra en trois actes » le 13 mars 1797. Si dès le lendemain de la création tous les critiques semblent être unanimes sur le succès de l'œuvre, la question de son genre est toutefois rapidement posée. Ainsi, dans la presse contemporaine, *Médée* n'est jamais qualifiée d'opéra-comique. On peut lire par exemple dans le journal *Le Courrier des spectacles* du 15 mars 1797 : « Jamais première représentation n'attira plus de monde que l'on en vit hier au théâtre de la rue Feydeau. La tragédie lyrique de *Médée* a eu le succès le plus brillant et le mieux mérité », tandis que le commentateur du *Journal du Paris* écrit le 16 mars de la même année « L'opéra de *Médée*, paroles d'Hoffman, musique de Cherubini, annoncé et attendu depuis longtemps, a été donné avant-hier. Le succès a été complet, et l'exécution aussi bonne que le comporte une première représentation ». Enfin, la *Décade philosophique* complète cette revue de presse en rapportant : « On a donné à ce théâtre un nouveau genre de spectacle qui n'est ni comédie, ni drame, ni tragédie, ni opéra-comique, ni grand opéra. C'est un mélange de tragédie chantée et de tragédie parlée assez disparate pour les vrais amis de l'art, mais qui, dit-on, va s'introduire, puisque le public l'accueille ».

En conséquence, bien que l'œuvre de Cherubini et Hoffman respecte la principale convention de l'opéra-comique (l'alternance d'épisodes parlés et chantés), *Médée* semble marquée par le mélange de plusieurs genres, tout en ayant suffisamment de liens avec l'opéra pour que le public et une partie des critiques contemporains la considèrent comme s'en approchant. À cette époque, le répertoire du Théâtre des Arts, ci-devant Académie royale de musique (l'Opéra), est encore dominé par les œuvres de Gluck qui, durant son dernier séjour parisien (1774-1779), a profondément réformé le genre avec des œuvres comme *Iphigénie en Aulide* (1774) et les versions françaises d'*Orphée et Eurydice* (1774) et d'*Alceste* (1776). Or, alors que le genre de *Médée* semble approcher des œuvres du compositeur allemand, Cherubini lui est rapidement comparé après la création de son opéra-comique. On lit par exemple dans les Petites affiches :

« Poursuis, Chérubini [sic], ta brillante carrière ;
Chaque jour te conduit à l'immortalité.
L'envie aux grands Auteurs est trop souvent contraire ;
Goûte en paix les douceurs de la célébrité.
De Gluck en toi renaît le talent admirable ;
Par tes accords divins, on se sent transporté :
De Médée en fureur, tu peins si bien la fable,
Qu'elle prend à nos yeux l'air de la vérité.
De fleurs et de lauriers que n'ai-je une couronne,
Je briguerais l'honneur de te la présenter ;
Mais en t'applaudissant, le public te la donne.
L'obtenir est moins doux que la mériter. »

Dans *Médée*, Cherubini s'approche des œuvres de Gluck grâce au maintien et à l'accumulation tout au long de son opéra-comique d'une grande tension dramatique et musicale. Dès les premières scènes, le compositeur expose musicalement les passions violentes qui vont être mises en scène tout au long de l'œuvre. Dans l'ouverture, en fa mineur, d'un tempo vif et avec un orchestre important (pas moins de 4 cors) mais dont les trompettes et les trombones sont étrangement absents, la nuance y est continuellement forte. L'intensité dramatique diminue à la mesure 197 lorsque que la tonalité passe en fa majeur, produisant une forme d'apaisement dans le discours musical, avant de revenir à la tonalité principale lors d'une courte réexposition du premier thème, où l'orchestre semble exploser juste avant le lever de rideau. Puis, sans qu'un dialogue ne vienne interrompre la musique, Cherubini enchaîne à cette ouverture énergique un premier numéro choral contrastant par son tempo andantino con moto. Si le compositeur semble suivre ici la tradition de l'opéra seria de la fin du XVIIIe siècle en commençant par un numéro choral, ce procédé n'est pas non plus sans rappeler le premier chœur d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Enfin, après une marche triomphale, Cherubini donne à Jason un air (le seul de ce personnage) rappelant également les parti-pris du compositeur allemand qui souhaitait approcher au plus près de la « vérité de l'expression » dans ses dernières œuvres parisiennes : de forme rondeau, en la majeur et de tempo larghetto, cet air est uniquement accompagné par les cordes. La nervosité de l'ouverture est donc abandonnée au profit de la déclamation du texte et du charme de la mélodie.

Dans le reste de l'œuvre, Cherubini ne cesse d'assombrir l'action par ses effets d'orchestre. Citons par exemple le long prélude instrumental du deuxième acte, en do mineur, qui peint l'agitation intérieure de l'héroïne par des innovations harmoniques dont sauront se souvenir les compositeurs du XIXe siècle de Weber à Wagner. Puis, dans l'air de Nérès, la suivante de Médée, Cherubini approfondit sa recherche de pathétisme par un accompagnement composé des cordes et d'un plaintif basson obligé soulignant la lamentation de la jeune femme. Enfin, le second entracte, représentant une tempête qui peint le portrait psychologique de Médée, est caractérisé par l'utilisation soutenue des dynamiques et

les gammes ascendantes et descendantes frénétiques, ponctuées par les interventions stridentes du piccolo.

Ainsi, tout au long de l'œuvre, Cherubini, qui représente de manière presque imagé le drame, semble s'inscrire dans la continuité des opéras de Gluck et rapprocher l'opéra-comique de la tragédie lyrique. Mais si ce phénomène semble établi tant par la réception critique de l'œuvre que par les références qui y sont faites, on peut s'interroger sur les circonstances qui ont permis un tel mélange des genres.

Médée : une œuvre révolutionnaire ou une œuvre de la Révolution ?

Durant l'ancien Régime, la création d'une œuvre « hybride » comme *Médée*, entre opéra-comique et grand opéra, n'aurait pas été possible à l'Opéra-Comique. D'ailleurs, si l'on étudie les registres du Théâtre Favart, on remarque que les ouvrages traitant de ce mythe sont systématiquement rejetés par le « comité de lecture » constitué des sociétaires de ce théâtre. À la veille de la Révolution, les théâtres sont encore régis par les privilèges qui interdisent à l'Opéra de jouer un Opéra-Comique et vis-versa. Toutefois, les événements révolutionnaires vont venir bousculer le fonctionnement des théâtres, ainsi que la législation qui les régit.

Après l'abolition des privilèges dans la nuit du 4 août 1789, les théâtres privilégiés demandent à garder leurs monopoles. Un an plus tard, le 16 août 1790, l'Assemblée nationale décrète provisoirement que « les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les Officiers municipaux ». Ceux-ci permettent alors aux théâtres d'exploiter leurs privilèges pour une période donnée. Toutefois, avec ce texte provisoire, l'Assemblée nationale ne fait que repousser la question de la liberté des théâtres (et du droit d'auteur) à plus tard. Ainsi, le 13 janvier 1791 un nouveau décret vient préciser le premier texte. Dès lors, « tout citoyen pourra élever un théâtre public et y faire représenter des pièces de tous les genres, en faisant, préalablement à l'établissement de son théâtre, sa déclaration à la municipalité des lieux ». Dégagé de la contrainte du privilège, le nombre de théâtres parisiens explose passant des quatre salles privilégiées de l'Ancien Régime (Académie royale de musique, Comédie française, Opéra-Comique et le Théâtre de Monsieur) à vingt et une scènes en 1792, tandis que, théoriquement, chaque théâtre peut représenter des œuvres sans distinction de genre.

Assez rapidement, les théâtres d'opéra-comique font représenter des œuvres pathétiques dont les sujets auraient pu être mis en scène à l'Opéra. Ainsi, à partir de 1790, le genre de l'opéra-comique subit de profondes transformations sous l'influence des œuvres des compositeurs de la génération de Cherubini. Citons parmi les plus célèbres : Méhul, Lesueur ou Steibelt. Cette transformation commence avec la création d'*Euphrosine et Coradin, ou le Tyran corrigé de Méhul*, créée le 4 septembre 1790. Comme l'indique Adolphe Thurner, « à partir d'*Euphrosine*, un genre sérieux, tendu, emphatique, absorba le répertoire de l'opéra-comique pendant dix ans ». Par la suite, les œuvres qui, comme *Euphrosine*, mettent en scène des personnes enfermées ou soumises à la volonté d'un tyran, se multiplient. Toutes ont en commun une mise en scène spectaculaire et une éloquence musicale proche des œuvres de Gluck. Citons par exemple *Lodoïska* (Cherubini, 1791), *Camille, ou le Souterrain* (Dalayrac, 1791), *Mélidor et Phrosine* (Méhul, 1795) *Roméo et Juliette* (Steibelt, 1795). Finalement, *Médée*, qui est créée tardivement dans ce contexte, semble être à posteriori, l'un des témoignages les plus puissants de ce type d'œuvres qui connaît une vogue particulière dans la première partie de la Révolution.

Le « thermidor de l'opéra-comique »

L'éloquence musicale extrêmement puissante pour un opéra-comique et le sujet à mi-chemin entre grand opéra et tragédie vont rapidement susciter le débat autour de *Médée*. Les acteurs-chanteurs du Théâtre Feydeau, pourtant excellents et dont les mérites sont largement reconnus tant pour la création de *Médée* que pour celles des autres œuvres hybrides créées à ce théâtre, vont néanmoins être mis en

défaut par les exigences importantes pour l'époque de l'opéra-comique d'Hoffman et Cherubini. On lit par exemple dans le *Censeur dramatique* :

« Ce qui laisse peut-être encore quelque chose à désirer, c'est le jeu des Acteurs. Cette Pièce est une véritable Tragédie, et aucun de ceux qui y jouent n'a probablement exercé son talent dans ce genre ; cependant on doit louer en général, non-seulement leurs efforts, mais même l'expression qu'ils savent mettre dans les passions qui jusqu'ici ont dû leur être étrangères ».

Malgré les efforts des acteurs, le genre de l'œuvre, étranger au répertoire courant du théâtre, semble donc poser quelques difficultés aux acteurs-chanteurs dont le manque d'expérience pour jouer la tragédie n'a pas échappé aux critiques. Mais le livret de *Médée* n'est pas le seul objet de débat, et bien vite des considérations musicales s'invitent dans la discussion. Ainsi, le commentateur de la *Décade philosophique* écrit :

« Si jamais sujet et conception dramatique pouvaient prêter au terrorisme musical, c'est assurément celui de *Médée* ; aussi le compositeur n'a-t-il négligé aucun de ses moyens, et a-t-il déployé tout son talent en ce genre. La monotonie du sujet l'a nécessairement rendu monotone lui-même, et sa musique, pour les oreilles peu exercées, doit ne paraître qu'un de ces longs préludes qu'une main savante exécute sur un instrument, en passant dans tous les tons, à travers toutes les dissonances ; mais les oreilles profondément musiciennes ont dû trouver souvent des motifs d'admiration pour le talent de Cherubini ; malheureusement ce n'est pas le grand nombre. »

À peine trois ans après la chute de Robespierre, il ne faut pas comprendre le terme « terrorisme » dans le sens que nous lui donnons aujourd'hui, mais plutôt dans le sens d'un acte de terreur. Ainsi, la musique de Cherubini semble créer l'effroi chez une partie des spectateurs par la richesse de son harmonie et son orchestration puissante qui ne paraît pas être goûtée par l'ensemble du public. Or, depuis l'apparition des œuvres hybrides sur les théâtres d'opéra-comique, les critiques se multiplient au sujet de l'élévation du niveau sonore dû à la présence accrue des cuivres et des percussions dans l'orchestre. On lit par exemple au sujet de *Sophie et Moncars* de Gaveaux :

« Ajoutons encore que nous ne saurions nous familiariser avec ce charivari d'instruments à vent, dont on surcharge aujourd'hui les moindres Ariettes. Il nous semble que ces cors, ces clarinettes, ces trombones, ces timbales, ces trompettes et ces bassons doivent être réservés pour la Musique militaire, pour les symphonies, pour les fêtes publiques ; ou que, si on les admet dans l'Orchestre de l'Opéra comique, ils doivent ne figurer que dans l'Ouverture, et garder le silence pendant les Ariettes. Ce tintamarre, harmonieux nous en convenons, plaît au vulgaire, en raison du bruit et du tapage dont il l'étourdit, mais l'homme sensé, l'âme sensible, le véritable Amateur du vrai et du beau, ne voit, dans ces moyens, qu'un charlatanisme à la mode [...]. »

Grétry, dans ses *Mémoires, ou essais sur la musique*, publiés l'année de la création de *Médée*, recommande même de « rétrograder vers la simplicité » afin de ramener l'opéra-comique dans son lit d'origine. Ainsi, le 29 janvier 1798, soit moins d'un an après la première représentation de l'œuvre de Cherubini, *Le Prisonnier, ou la Ressemblance de Della-Maria* est créé. Cette œuvre, retenue par l'historiographie comme une « réaction thermidorienne » pour l'opéra-comique marque un nouveau tournant dans l'évolution du genre en y ramenant la légèreté et en éclipsant les œuvres pathétiques créées durant la décennie Révolutionnaire.

Finalement, malgré ses qualités dramatiques et musicales, *Médée* semble être créée trop tard dans cette décennie pour connaître un succès durable. Car si la mode des opéras-comiques pathétiques a marqué le répertoire des théâtres Favart et Feydeau entre la prise de la Bastille et la chute de Robespierre, une forme de lassitude pour ces ouvrages semble apparaître peu de temps après la création de l'œuvre de Cherubini et Hoffman. Toutefois, *Médée* ne disparaît pas pour autant de la scène lyrique

internationale et connaît de nouveaux succès, en particulier en terres germaniques où elle sera reprise tout au long du XIX^e siècle. Ainsi, cet opéra-comique est donné en 1800 à Berlin et deux ans plus tard à Vienne. Par la suite, *Médée*, dont nous avons souligné le caractère hybride, sera adapté en opéra. Ses dialogues parlés seront remplacés par des récitatifs par Lachner pour une production créée à Francfort en 1855. Enfin, la création italienne à la Scala de Milan donnera lieu à une version en italien, popularisée par Maria Callas en 1953. Entre temps, l'œuvre de Cherubini aura inspiré de nombreux compositeurs de Beethoven à Brahms. Ce dernier considérait d'ailleurs *Médée* comme « le sommet de la musique dramatique ».