

Sebastian ZACHAROW

L'OPÉRA FRANÇAIS AU XVIII^e SIÈCLE, OU LE RÊVE IMPOSSIBLE DE LA SYNTHÈSE DES ARTS

Dans la *Digression sur les Anciens et les Modernes*, publiée en 1688, Fontenelle distingue les sciences et les arts. Pour se perfectionner, la médecine et la physique ont besoin de l'évolution, elles visent à l'idéal grâce aux expériences effectuées par les générations successives de savants. Quant à la poésie, le progrès n'existe pas. Seul l'empire de l'imagination décide de la qualité artistique de l'œuvre et génère la force créatrice. Dans le même ouvrage, Fontenelle mentionne l'opéra, genre nouveau qui exprime la sensibilité moderne¹. Pendant le siècle suivant, ce genre sera l'objet d'une discussion acharnée entre ses défenseurs et ses critiques. Ces derniers s'opposeront à y reconnaître la moindre valeur, alors que les autres, guidés par un rêve national nourri d'idées et d'émotions, y verront l'harmonie absolue des arts. Je voudrais ici jeter quelque lumière sur ce rêve précisément ; voir en quoi consiste la synthèse des arts dans l'opéra et indiquer les facteurs qui l'ont empêché de s'épanouir.

Les gens de lettres du XVIII^e siècle ont d'abord senti le besoin de définir les conditions de possibilité susceptibles de légitimer la synthèse des arts. Certains les ont trouvées dans l'histoire, d'autres dans la théorie. François-Jean Chastellux développe un argument historique. La nostalgie de l'intime affinité avec la nature, écrit-il, que les êtres humains ont perdue en cherchant le sentiment de sécurité dans les villes, a favorisé la naissance des beaux arts :

¹ B. de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, texte : *Entretiens sur la pluralité des mondes. Digression sur les Anciens et les Modernes*, éd. R. Shackleton, Oxford, The Clarendon Press, 1955, p. 166, 174-175.

Lorsque les hommes [...] eurent abandonné les campagnes pour se réunir dans de vastes Cités, il semble qu'une providence bienfaisante leur fit présent des Arts pour leur tenir lieu de la nature dont ils s'étoient éloignés. Tout changea de forme sous la main de l'industrie ; il fallut que nos plaisirs devinssent aussi notre ouvrage. La Peinture rappella dans le sein des palais, les fleuves, les plaines & les montagnes ; tandis que la Poésie [...] entreprit de représenter les tems & les lieux, le mouvement & le repos, les objets & les passions, les hommes & les mœurs².

L'homme est devenu artisan de ses plaisirs parce qu'il avait perdu ceux que la nature lui offrait. En conséquence, l'art a remplacé la nature dans cette fonction. Or, il importe peu quel art fut le premier ; ce qui compte c'est que l'union de la musique et de la poésie donne à l'individu l'émotion esthétique et « les plus délicieuses sensations »³.

Par opposition à Chastellux, l'abbé Batteux, fameux théoricien du principe de l'imitation⁴, introduit un argument théorique. Pour ce faire, il s'appuie sur des autorités consacrées. Selon lui, la symbiose des arts est possible parce qu'ils respectent la même règle :

Le principe de l'imitation, que le Philosophe Grec établit pour les beaux Arts, m'avoit frappé. J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands Maîtres. J'y joignis plusieurs traits échappés à d'autres Auteurs sur cette matière [...]. Il se trouva que la Poésie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture. J'allai plus loin : j'essayai d'appliquer le même principe à la Musique & à l'Art du Geste, & je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenoit⁵.

Batteux prouve que la musique, la danse, la peinture et la poésie sont liées par une « espèce de fraternité qui unit tous les arts »⁶. En reprenant une idée chère à la génération de Racine, Batteux déclare que tous les efforts de l'artiste doivent conduire à « un choix des plus belles

² Fr.-J. Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, Paris, Merlin, 1765, BnF/Gallica, p. 1-2.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ B. Cannone, « Ce qu'il advint des écrits sur la musique du XVIII^e siècle, et de ceux de Rousseau, au début du siècle suivant », in : *Études sur le XVIII^e siècle*, éd. R. Mortier et H. Hasquin, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1994.

⁵ Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, BnF/Gallica, Avant-propos, p. VIII-IX.

⁶ *Ibid.*, p. X.

parties de la Nature pour en former un tout exquis, qui fût plus parfait que la Nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel »⁷. L'art n'imité donc pas la nature telle qu'elle est ; les arts selon lui ne font que des imitations, des ressemblances qui « ne sont point la Nature, mais qui paroissent l'être ; & qu'ainsi la matière des beaux Arts n'est point le vrai, mais seulement le vrai-semblable »⁸ ; d'où vient qu'accuser l'opéra d'être artificiel est un argument privé de fondement. Au contraire, ce genre est en théorie l'aboutissement du rêve de la plus parfaite union des arts.

Après avoir défini les facteurs justifiant la synthèse des arts, les écrivains s'interrogent sur les moyens d'y parvenir. Contrairement à Jean-Jacques Rousseau, Chastellux ne raffole pas de la musique italienne, mais, dans son aspiration à l'objectivité, il explique les propriétés caractéristiques des Français et celles des Italiens manifestes dans la création musicale et poétique⁹. Persuadé que ces deux arts peuvent constituer une symbiose, que la musique est capable d'exprimer ce que produit le poète, Chastellux explique le rôle de celui-ci : « Mon objet est de rendre les Poètes Musiciens, & les Musiciens Poètes. Je voudrois surtout engager les premiers à ne jamais perdre de vue la Musique qui les attend, à sacrifier l'esprit au sentiment, & les moyens à l'effet »¹⁰.

Le poète devrait donc quitter ses habitudes de salon où on lui demande surtout de l'esprit, et exploiter au maximum sa sensibilité, capable de faire parler les émotions. Car l'essence de l'opéra se ramène à traduire celles-ci¹¹. Chastellux essaye ensuite de préciser et de nuancer son propos. L'esprit, dit-il, est incompatible avec la musique :

La musique ne sçait rien faire de l'esprit ; il lui faut des images & des passions. [...] Une grande douleur ne s'exprime point par des phrases & des périodes suivies. Ses idées sont vagues & incohérentes, ses transitions rapides & inattendues. Telle doit paroître la passion sur tous les Théâtres, & même dans la Poësie épique. Mais s'il est un genre où ce principe doive

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ Vide Fr.-J. Chastellux, *op. cit.*, p. 41-43.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ « On ne peut nier que la Musique ne soit l'objet principal dans un Opéra. Non-seulement elle doit briller dans les chœurs & les danses dont les drames sont ornés, mais elle est encore destinée à exprimer toutes les passions & tous les sentiments que le Poète a développés », *ibid.*

être pris à la lettre, c'est dans le genre lyrique ; car alors la Musique se charge de vous exprimer toutes les nuances des nos sentimens¹².

Diderot renchérit sur cette idée. Dans *Le Neveu de Rameau*, il souligne que les poètes et les musiciens devraient assurer au spectacle d'opéra le pouvoir de créer des images fortes, voire violentes :

C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. Il faut que ces expressions soient pressées les unes sur les autres ; il faut que la phrase soit courte, que le sens en soit coupé, suspendu ; que le musicien puisse disposer du tout et de chacune de ses parties, en omettre un mot ou le répéter, y en ajouter un qui lui manque, la tourner et retourner comme un polype, sans la détruire¹³.

Diderot précise ensuite les moyens langagiers concrets qui permettent de réaliser ce « cri animal », et c'est une véritable poétique du *pathos* qu'il compose. Il énumère les figures susceptibles d'agir sur l'âme du spectateur :

Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées ; cela est trop loin de la simple nature¹⁴.

Le point de vue de l'artiste demande d'être complété par celui du spectateur. Si l'artiste doit viser à éveiller des émotions, le destinataire est là pour les vivre. Le spectacle musical n'est pas, selon Rousseau, « une vaine suite des sons ». Le philosophe souligne que le plaisir ne peut pas s'arrêter à l'oreille, mais il doit pénétrer jusqu'au cœur et y imprimer une image mentale. L'erreur qu'il avoue avoir commise autrefois a été de chercher à « concevoir » la musique. Mais, après avoir laissé la musique agir avec toute sa force et « peindre le désordre des passions violentes », il arrive à une perception globale du spectacle. La musique cesse alors d'être

¹² *Ibid.*, p. 88-89.

¹³ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in : *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 457.

¹⁴ *Ibid.*

un art, elle devient un substitut parfait de la nature, un langage cratylique retrouvé :

Je perdois à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation ; je croyois entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir ; je croyois voir des meres éplorées, des amans trahis, des Tirans furieux ; et, dans les agitations que j'étois forcé d'éprouver, j'avois peine à rester en place¹⁵.

Le rêve de créer un genre qui unisse les arts dans une parfaite harmonie s'est-il accompli en France au siècle des Lumières ? Il y a, semble-t-il, deux types d'arguments qui en expliquent l'échec, théoriques et pratiques. Déjà en 1702, Furetière, dans son *Dictionnaire universel*, présentait quelque facticité dans ce mélange des genres. Il définissait l'opéra comme « un assemblage bizarre de poésie et de musique où le poète et le musicien se gênent l'un à l'autre »¹⁶.

Tout en croyant à la réalisation par l'opéra de l'union entre la poésie et la musique, Chastellux est conscient de la difficulté que pose le français en accordant à l'ordre des mots dans la phrase un rôle plus important que, par exemple, l'italien¹⁷.

Le problème de la langue comme obstacle principal de l'échec de l'opéra français est aussi abordé par Rousseau dans sa *Lettre sur la musique françoise*, publiée en 1753. L'auteur affirme que seule la langue italienne est « une langue propre à la musique »¹⁸. Doux, sonore et mélodieux, c'est l'italien qui favorise « la fusion parfaite entre la langue et la musique »¹⁹. La rigidité du français est un facteur essentiel qui empêche la synthèse des arts dans l'opéra français. Rousseau explique :

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, et m'ont fait soupçonner qu'elle pourroit bien n'être qu'une sorte

¹⁵ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, in : *Œuvres complètes*, vol. II, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 133-134.

¹⁶ Je cite d'après M. Barthélemy, *Métamorphoses de l'opéra français au Siècle des Lumières*, Arles, Actes Sud, 1990, p. 116.

¹⁷ Vide Fr.-J. Chastellux, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique françoise*, in : *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Houssiaux, 1853, BnF/Gallica, p. 527.

¹⁹ A. Fabiano, Introduction à *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, éd. A. Fabiano, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 22.

de plain-chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même [...]. Toute voix est bonne pour [la musique] italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même, au lieu que celles du chant françois, s'il en a, ne sont que dans l'art du chanteur²⁰.

A cette réalité objective qu'est la nature de la langue française s'ajoutent les défauts de la mise en pratique des principes pour exposer l'opéra français aux critiques les plus dures. La discussion entre le Philosophe et le neveu de Rameau, dans l'ouvrage de Diderot, nous apprend qu'il n'est pas en France de poètes qui puissent endosser la création de livrets d'opéra. « Quinault, La Motte, Fontenelle n'ont rien entendu pour le nouveau style » et « il n'y a pas six vers de suite dans tous leurs charmants poèmes qu'on puisse musiquer »²¹. Le neveu de Rameau reproche la mièvrerie aux poètes lyriques de son temps en avouant qu'il aimerait « autant avoir à musiquer les *Maximes* de La Rochefoucauld ou les *Pensées* de Pascal »²².

Chastellux, quant à lui, regrette que les auteurs d'opéra manquent de vision générale de l'œuvre et qu'ils ne soient pas capables de garder les proportions entre les arts dans le spectacle, en s'obstinant à mettre en valeur la danse, quitte à rompre la cohérence de la pièce. Il réprimande les auteurs français de courir « toujours après le ballet & la décoration, laissant de côté les sentiments »²³.

Rousseau commente le ballet comme un élément du spectacle qui « rompt la continuité du spectacle » et « se signale presque toujours par son incapacité imitative »²⁴. Pour lui, la danse est celui des beaux-arts constitutifs de l'opéra qui n'imité rien et qui va même jusqu'à ridiculiser le spectacle : « Les Prêtres dansent, les soldats dansent, les Dieux dansent, les Diables dansent ; on danse jusques dans les enterremens, et tout danse à propos de tout »²⁵.

Le « cri animal » postulé par Diderot se réalise par « les cris d'une actrice » qui font souffrir les spectateurs. Ce ne sont que « les cris affreux, les longs mugissemens dont retentit le théâtre durant la représentation ».

²⁰ J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique françoise*, op. cit., p. 529.

²¹ D. Diderot, op. cit., p. 457.

²² Ibid.

²³ Fr.-J. Chastellux, op. cit., p. 93.

²⁴ C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006, p. 389.

²⁵ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 287.

L'orchestre, continue Rousseau, ressemble à « un charivari sans fin d'instrumens sans mélodie ». L'opéra français, résume-t-il, est un spectacle où « on fait de petites choses avec de grands efforts »²⁶.

L'empire de l'imagination se heurta, dans le cas de l'opéra français du XVIII^e siècle, à des réalités hostiles. Trop rationnels, trop soumis à la forme, et manifestement trop médiocres, les poètes français n'eurent pas assez de génie pour reconnaître le pouvoir expressif que possédait la musique. Le grand rêve du spectacle unissant plusieurs arts se confronta avec une réalisation médiocre. Le désir d'exprimer par la musique une pensée et une émotion suggestives perdit la bataille avec une matière rigide qui était la langue incapable d'assurer aux spectateurs le sublime de leur expérience esthétique. Les soi-disant artistes, ouvriers du théâtre d'opéra, s'avérèrent trop peu doués pour répondre à l'espoir des théoriciens passionnés. En conséquence, le rêve d'un art total ne resta qu'un vœu nostalgique, jamais satisfait.

²⁶ *Ibid.*, p. 285-287.