

« MALGRÉ TOUS LES GLUCK DU MONDE » :
VOLTAIRE ET LA RÉFORME DE L'OPÉRA¹

Mark Darlow

Université de Cambridge

Je suis hors de combat, mais j'encourage les combattants.

Voltaire à Florian, 24 juillet 1767 (D14304)

Ces récits [de Lully] m'ont toujours paru fort supérieurs à la psalmodie italienne ; et je suis comme le sénateur Pococuranté qui ne pouvait souffrir un châtré faisant d'un air gauche le rôle de César ou de Caton. L'opéra italien ne vit que d'ariettes et de fredons, c'est le mérite des Romains d'aujourd'hui, la grand-messe et les opéras font leur gloire. Ils ont des faiseurs de doubles croches, au lieu de Cicérons et de Virgiles, leurs voix charmantes ravissent tout un auditoire, en *a*, en *e*, en *i*, et en *o*.

Voltaire à Jean-Benjamin de Laborde, 4 novembre 1765 (D12966)

J'aime encore les beaux morceaux de Lully, malgré tous les Gluck du monde.

Voltaire à Mme du Deffand, 25 janvier 1775 (D19308)

Comment comprendre le rôle de Voltaire dans la réforme du théâtre lyrique français dans les années 1760 et 1770 ? Fut-il le champion de la tradition française dans l'opéra contre un engouement irrationnel pour la musique italienne, et en cela opposé à la plupart des encyclopédistes, tels que Diderot, Rousseau ou Cahusac ? Ou le défenseur de Rameau, avec qui il avait collaboré autrefois, contre les remarques de plus en plus hostiles de Rousseau ? Ou bien fut-il, tout simplement, quelque peu déçu de toutes les musiques qui se disaient « réformées » à l'époque, jusqu'à la « révélation » de l'opéra de Gluck ? Car voici, schématiquement, trois positions représentatives de celles des musiciens en France à la veille de 1774, année de la première d'*Iphigénie en Aulide*. Aucune de ces vues, cependant,

¹ Cet article a bénéficié d'une relecture attentive de la part de Marine Riva-Ganfosky, que je remercie.

n'est tout à fait juste lorsqu'il s'agit des opinions de Voltaire, mais aucune n'est complètement fausse. Certes, nous ne prétendons pas ici que Voltaire fût le Pocourante de la musique, en dépit de la seconde citation ci-dessus ; car, bien au contraire, sa correspondance est remplie d'expressions de réel enthousiasme : pour la musique de Lully d'abord, mais également pour d'autres compositeurs, tels que Jean-Benjamin de Laborde et Rameau. « Nous sommes tous Gluck à Ferney », écrit-il à Jean-Baptiste Nicolas de Lisle, par exemple, le 30 mai [1774], exprimant ainsi ce qui a l'air d'une « conversion » (nous reviendrons sur cette notion)². Mais la correspondance de Voltaire témoigne également d'une réelle ambivalence face à la plupart des musiques « nouvelles » et d'une certaine peur de la « décadence » de l'opéra, surtout dans le contexte de l'influence grandissante de l'opéra-comique et de l'engouement de la plupart des Philosophes pour l'opéra italien. En dépit d'une telle ambivalence, l'enthousiasme de Voltaire pour le compositeur viennois fut tel qu'il fit un lien entre la première d'*Iphigénie en Aulide* et les changements dans le ministère lors de l'avènement de Louis XVI : « Il me paraît que vous autres Parisiens allez voir une grande et paisible révolution dans votre gouvernement et dans votre musique. Louis XVI et Gluck vont faire de nouveaux Français »³. Cette phrase, maintes fois citée, décrit la « révolution » opérée dans la musique française par le compositeur de la « réforme » ; isolée de son contexte, elle désigne le renouveau du théâtre lyrique et l'abandon des formes traditionnelles qui précèdent, acception nouvelle de ce mot que la « Querelle des gluckistes et des piccinnistes » popularisera, et qui jadis désignait le retour périodique des formes connues.

Sur cette idée d'une fracture dans l'histoire de la musique, les historiens de l'opéra ont souvent eu tendance à prendre les contemporains au pied de la lettre. Ainsi, la Querelle des Bouffons fut longtemps prise comme une semblable « révolution » – c'est la faute à Rousseau, qui déclara dans ses *Confessions* que l'audition de *La Serva padrona* de Pergolèse « déboucha les oreilles françaises »⁴. La réalité est cependant plus complexe : les premières représentations des Bouffons ont provoqué la confusion ; l'adhésion est venue après, car il a fallu un certain temps d'adaptation, et ceci en dépit du fait que la musique italienne était mieux connue en France que Rousseau ne le laisse entendre⁵. En somme,

2 D18965. Sur la notion de la conversion concernant la musique du dix-huitième siècle, voir aussi l'étude de Martin Stern, *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Paris, Champion, 2012.

3 Lettre à Mme du Deffand, 28 juillet 1774 (D19051).

4 Rousseau, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, éd. Marcel Raymond et Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965-1995, 5 vol., t. I, p. 383.

5 À ce sujet, on se reportera à l'étude d'Elisabeth Cook, « Challenging the Ancien Régime: The Hidden Politics of the "Querelle des Bouffons" », dans A. Fabiano (dir.), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences de la musique », 2005, p. 141-160.

les Bouffons ont opéré un renouvellement très considérable, certes – même s'il a plutôt concerné l'opéra-comique que l'opéra sérieux –, mais ils ne furent qu'un facteur parmi d'autres dans le renouveau du théâtre lyrique du milieu du siècle. Nous n'en dirons pas tout à fait autant de la « révolution » opérée par Gluck, qui bouleverse l'Opéra de Paris et cristallise la réforme que les Philosophes appelaient de leurs vœux ; mais il est indéniable que, contrairement à ce qui est parfois affirmé⁶, le discours de la réforme est plus complexe avant 1774, et la connaissance qu'avaient les Parisiens de la musique de Gluck était meilleure que ce que l'on a longtemps cru⁷. Nous insistons sur ce point parce que nous sommes convaincu que les remarques de Voltaire sur le théâtre lyrique font un usage spécifique de son autorité d'homme de lettres, et prennent une place assez particulière dans toutes ces discussions : en effet, quoiqu'il ne fût ni partie prenante de la querelle (voir la première citation donnée en épigraphe), ni musicien de métier, Voltaire est très bien informé de la réalité du théâtre lyrique, ce qui ne veut cependant pas dire que ses avis soient uniformes, ni – avouons-le – toujours très développés d'un point de vue technique. Grâce aux remarquables éditions critiques de ses divers livrets procurées dans le cadre des *Œuvres complètes*, la collaboration de Voltaire avec Rameau et avec Laborde ainsi que ses vues sur l'opéra baroque sont plutôt bien connues, contrairement à la période tardive qui, quant à elle, est moins souvent étudiée, faute d'un corpus d'écrits théoriques et de livrets. Mais si Voltaire reste à l'écart de toute controverse musicale tout au long de sa carrière, il continue de participer au dialogue sur la réforme de l'opéra, grâce au réseau de correspondants qu'il s'est construit, et c'est une partie de ce dialogue, vers la fin de sa carrière, qu'il nous appartient de retrouver.

Une question cruciale qui se pose dans l'historiographie des querelles musicales du dix-huitième siècle est celle d'une filiation entre elles, et notamment entre la Querelle des Bouffons et la Querelle des gluckistes et des piccinnistes⁸. On peut aussi légitimement se demander s'il y eut véritablement un parti unifié de la réforme à la veille de l'arrivée en France de Gluck. L'œuvre de Voltaire constitue un cas particulièrement intéressant à l'égard de ces deux questions puisqu'il fut en effet impliqué dans plusieurs aspects différents de la réforme musico-dramatique : il loue le renouveau de l'opéra-comique (par exemple, par Favart), propose des esquisses à Grétry, compose *Pandore* pour Laborde, tout en louant Lully et en ayant collaboré avec Rameau. S'il est inutile de retracer toutes

6 Voir Robert Isherwood, « The Third War of the Musical Enlightenment », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 4 (1975), p. 223-245.

7 Sur cette question, on se reportera notamment à David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

8 Nous essayons d'étudier les spécificités culturelles de la dernière querelle dans notre ouvrage *Dissonance in the Republic of Letters: The Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, Oxford, Legenda, 2013.

ces activités, il nous a cependant paru, en parcourant sa correspondance, que ses opinions sur le rapport entre la musique et la langue pouvaient jeter un éclairage sur sa place dans cette réforme tardive, qui conduit notamment à mettre en évidence ses liens avec les encyclopédistes et avec Chabanon. Nous verrons que, comme dans plusieurs autres domaines, sa participation renoue aussi, en filigrane, un dialogue avec celui auquel il ne parle plus : Rousseau, dont les écrits sur la musique bouleversent la musicographie française au dix-huitième siècle, et auxquels Voltaire reste hostile tout au long de sa carrière.

82

Comme l'a montré Béatrice Didier, Voltaire était, à bien des égards, favorable à la réforme de l'opéra, et notamment du livret⁹. Le meilleur exemple en est probablement *Samson*, et surtout la lettre à Berger qu'elle cite, dans laquelle Voltaire affirme qu'il a « cru qu'il était temps d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra »¹⁰. Nous savons en outre que Voltaire avait une conception très spécifique de la place de l'opéra dans la hiérarchie des arts¹¹ : il s'agit d'un art qui ne s'adresse pas seulement à l'esprit, mais aux sens, à l'âme, et surtout au goût ; ce dernier étant relatif, il est parfois peu utile d'établir des règles, ni de se battre en public pour un compositeur contre un autre¹². Cela n'implique pas que les opinions de Voltaire en matière de musique ne soient pas prononcées, mais ses remarques, loin d'être théoriques ou prescriptives, sont l'expression d'un goût personnel.

Plusieurs commentateurs ont en outre fait remarquer que les opinions du vieux Voltaire rejoignent celles du jeune Voltaire ; or, comme la défense de la langue française faisait partie intégrante de la position des Modernes, il est intéressant de se demander dans quelle mesure ses remarques tardives sur l'opéra français reflètent cette position. Dans le cadre de la poésie, Naves montre que Voltaire défend les caractères musicaux de la langue française (notamment le –e muet, que Voltaire considère comme un avantage), tout en reconnaissant ses défauts¹³ ; on peut en dire autant de ses écrits sur la musique. Un des aspects majeurs de la réforme telle qu'elle fut conçue par les Philosophes concerne le rapport entre la musique et la langue, c'est-à-dire non seulement la question de la priorité entre les deux (qui est un lieu commun), mais aussi celle de leur lien. Cette

⁹ Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985, p. 204-207, 257-258.

¹⁰ *Ibid.*, p. 204.

¹¹ Sur la place de la musique dans l'esthétique de Voltaire on se reportera à Sylvain Menant, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995, chap. 4 « Une esthétique théâtrale » ; et surtout à Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, Garnier, [1938], p. 374-376.

¹² Michèle Mat-Hasquin, « Voltaire et l'opéra : théorie et pratique », dans *L'Opéra au dix-huitième siècle*. Actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle, 29-30 avril et 1^{er} mai 1977, Marseille, Laffitte, 1982, p. 527-546 (ici p. 528).

¹³ Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire*, *op. cit.*, p. 249-259, notamment p. 251 sur le –e muet.

question, qui constitue l'un des aspects primordiaux du discours sur l'opéra dès la naissance de la tragédie en musique, a été renouvelée par les écrits de Rousseau et surtout par la *Lettre sur la musique française*, dont la conclusion, restée célèbre, affirme qu'il « n'y a ni mesure ni mélodie dans la Musique Française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant François n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'Ecolier ; que les airs François ne sont point des airs ; que le récitatif n'est point du récitatif »¹⁴. Le « déterminisme » musical de Rousseau (qui consiste à affirmer que le caractère d'une musique nationale dépend irrévocablement des qualités de la langue mise en musique) n'en est que l'argument le mieux connu ; la *Lettre* comporte également une discussion pionnière au sujet du récitatif. Les partisans de l'opéra français ne sont pas les seuls à être révoltés par les arguments de Rousseau, ni par le ton péremptoire de la *Lettre*, les partisans de la musique italienne en étaient également gênés. Charles de Brosses, par exemple, écrit que « ce Jean-Jacques, avec sa brochure frénétique, nous a fait un grand tort en révoltant toute la nation par l'impertinence dont il a défendu la bonne cause »¹⁵. En 1753 et dans les années qui suivent, Voltaire ne dit mot de cette dispute, ni n'intervient dans la Querelle des Bouffons, sans doute en partie parce qu'il acceptait les prémisses de l'argument : il accepte la priorité de la langue dans l'opéra et, contrairement aux partisans de la musique italienne, il rejette la musique qui s'éloigne de ce qu'il appelle le « ton de la nature » ; il reste partagé face à la dramaturgie de Métastase, chez qui il déplore la place donnée aux ariettes tout en admirant l'originalité de l'écrivain. Mais il n'accepte pas pour autant l'idée selon laquelle la langue française serait inapte à la musique, et la réforme qu'il appelle de ses vœux se fonde sur l'idée contraire. Par exemple en 1767, il exprime tout son dédain pour un écrit antérieur de Rousseau : « On descend d'un style violent et effréné au familier le plus bas et le plus dégoûtant ; on dit de la musique du célèbre Rameau, l'honneur de notre siècle, qu'elle ressemble à la course d'une oie grasse, et au galop d'une vache. On s'exprime enfin aussi ridiculement que l'on pense ; *rem verba sequuntur* ; et à la honte de l'esprit humain, ces impertinences ont eu des partisans »¹⁶. Quoique Rousseau ne soit pas nommé, il s'agit d'une citation tirée de *La Nouvelle Héloïse* (deuxième partie, lettre 23, en note) : « Je trouve qu'on n'a pas mal comparé les airs légers de la musique Française à la course d'une vache qui galoppe, ou d'une oie grasse qui veut voler ». Cette phrase fait écho à celle que l'on peut trouver dans la *Lettre à Grimm*, parue l'année précédant

¹⁴ Rousseau, *Lettre sur la musique française*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, p. 328.

¹⁵ Cité *ibid.*, t. V, p. cii.

¹⁶ Lettre à l'abbé d'Olivet, 5 janvier 1767 (D13807).

la *Lettre sur la musique française*, en 1752, selon laquelle « une oie grasse ne vole pas comme une hirondelle ». La réplique de Voltaire devient célèbre à tel point qu'elle est relevée dans les *Observations sur les écrits de M. de Voltaire* d'Étienne Gibert (1788) comme un exemple d'injustice¹⁷ ; en effet, Voltaire lit la phrase de Rousseau comme une critique de la musique de Rameau, alors qu'en réalité, il s'agit d'un commentaire sur les caractères de la langue française et du déterminisme décrit ci-dessus. Dans la lettre de Saint Preux à madame d'Orbe, le contexte est celui d'une critique de l'opéra français en général (comparé à l'opéra allemand et à l'opéra italien), mais Rameau n'est pas nommé. Dans la *Lettre à Grimm*, la question est de savoir s'il peut y avoir un « genre Bouffon » en France, comme en Italie. Rousseau affirme que, la langue étant foncièrement différente, la musique comique le sera également, d'où la phrase en question.

L'hostilité de Voltaire à l'égard de la lettre de Rousseau s'est également exprimée dans sa correspondance avec Michel-Paul Guy de Chabanon, un théoricien encore méconnu¹⁸, qui a durablement contribué aux débats sur le rapport entre la musique et la langue, sur le discours de la réforme de la dramaturgie musicale, sur l'esthétique enfin. La première occurrence se trouve dans la lettre que Voltaire lui adresse le 6 février 1770 sur l'*Alceste* de Quinault et Lully dont Chabanon aurait projeté une nouvelle version, projet que Voltaire, et à travers lui, Mme Denis, lui déconseillent, et dont je n'ai pas trouvé de trace¹⁹. Lorsque Voltaire discute de la traduction de Pindare faite par Chabanon, c'est aussi en se fondant sur des critères musicaux (lettre du 9 mars 1772 [D17631]), et notamment ceux qui lui ont servi pour la discussion du récitatif lullien (lettre du 19 avril 1772 [D17702]). Mais, le 8 janvier 1773 (D18123), Voltaire loue la *Lettre sur les propriétés musicales de la langue française* de Chabanon. En somme, cette *Lettre* de Chabanon, republiée dans le *Mercure* de janvier 1773, fustige celle de Rousseau et dissocie le caractère d'une langue de celui de sa musique²⁰. Voltaire approuve surtout dans la lettre de Chabanon la critique de ce que l'on pourrait appeler le « déterminisme linguistique » de Rousseau, mais s'en sert pour glisser au passage une remarque ironique aux dépens de la

17 É. Gibert, *Observations sur les écrits de M. de Voltaire, principalement sur la religion, en forme de notes*, Londres, Spilsbury, 1788, 2 vol., t. I, p. 24.

18 Michel Noiray présente Chabanon comme « le théoricien le plus profond de son temps sur les questions esthétiques » [« most profound aesthetician of his time »] (« The pre-revolutionary origins of "terrorisme musical" », dans Melania Bucciarelli et Berta Joncus [dir.], *Music as Social and Cultural Practice: Essays in honour of Reinhardt Strohm*, Woodbridge, Boydell Press, 2007, p. 294-311 [ici p. 306]).

19 D16135. Cependant, les opéras de Lully sont fréquemment remaniés dans les années 1760 et 1770 et ce projet est tout à fait plausible.

20 « Mais quelle est la langue dont on fixera le caractère et les propriétés, tellement qu'on ne puisse y trouver des propriétés toutes contraires et un caractère tout différent ? [...] La langue est ce que les écrivains la font » (*Lettre de M. de Chabanon, sur les propriétés musicales de la langue française*, dans *Mercure de France*, janvier 1773, 1^{er} volume, p. 171-191 [ici p. 172-173]).

musique instrumentale qui dit assez quels sont ses valeurs et critères dans le jugement de la question : « Je ne connais guère la musique de Corelli. J'entendis autrefois une de ses sonates, et je m'enfuis, parce que cela ne disait rien ni au cœur, ni à l'esprit, ni à mon oreille ». Et, pour ironiser sur cette musique, il prétend « aim[er] mille fois mieux les noëls de Mouton, et de Roland Lassé ». Il est manifeste que ce qui est valorisé dans cette phrase est la simplicité du rapport entre la musique et la langue, socle de son intérêt pour la musique des Anciens, la *mélopée* consistant en « un chant uni et simple comme celui de ce qu'on nomme la *préface à la messe*, qui est, à mon avis, le chant grégorien, et non l'ambrosien »²¹. Il en tire la conclusion suivante pour le récitatif, que Chabanon n'avait pas étudié : « Si vous voulez avoir un modèle de récitatif mesuré italien, avant Lully, absolument dans le goût français, faites-vous chanter par quelque basse taille le *sunt rosae mundi breves* de Carissimi [paroles de Giovanni Delfino]. Il y a encore quelques vieillards qui connaissent ce morceau de musique singulier. Vous croirez entendre le monologue de Roland au quatrième acte »²². À travers les références aux compositeurs italiens, c'est donc le modèle du récitatif typiquement français comme celui de Lully qui est désigné ; en effet, Chabanon avait comparé Lully à Corelli à deux reprises, et avait notamment écrit que « ceux que cette proposition [que Lully n'a pas créé le genre de musique dont il passe pour être l'inventeur] pourroit étonner n'ont qu'à se rappeler la musique de Corelli ; le style français de cet auteur nous apprend ce que fut autrefois la musique italienne : pour devenir français, il lui a suffi de vieillir, parce que les Italiens avoient changé leur idiome musical lorsque nous y tenions encore »²³. Mais alors que Voltaire exprime un certain dédain pour Corelli – est-ce une façon de défendre la primauté de Lully dans la naissance de l'opéra français ? –, il approuve néanmoins l'argument principal de la lettre de Chabanon, à savoir que la langue française est suffisamment variée pour qu'on y adapte de la musique réformée, et qu'il peut donc y avoir un opéra proprement français.

La discussion du rapport entre la langue et la musique accorde tout naturellement une part prépondérante au récitatif, et dans ce domaine les remarques de Voltaire méritent également qu'on s'y attarde²⁴. Il convient tout d'abord de remarquer que la théorie et la pratique du récitatif évoluent toutes

21 *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Chant, musique, mélopée, gesticulation, saltation » (1770), *OCV*, t. 40 (2009), p. 20. Sur la musique des Anciens, voir aussi les lettres de Voltaire à Thieriot (5 mai 1769 [D15630]), et à La Harpe : « j'ai de fortes raisons pour croire que la musique grecque était aussi simple que la nôtre l'a été, et qu'elle ressemblait un peu à nos noëls et à quelques airs de notre chant grégorien » (19 avril 1772 [D17702]).

22 À Chabanon, 8 janvier 1773 (D18123).

23 *Lettre de M. de Chabanon, sur les propriétés musicales de la langue française*, *op. cit.*, p. 174.

24 Voir aussi Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire*, *op. cit.*, p. 374-376.

deux vers le milieu du siècle, et que Voltaire se montre réticent concernant les deux mutations²⁵. Au niveau de la pratique, Lois Rosow a montré que la déclamation théâtrale a évolué après l'époque de Lully, à tel point qu'en 1764, Voltaire déclare, à propos du débit d'acteurs tels que Beaupré et Bauval, que « cette mélodie [le récitatif de Lully] ressemblait à la déclamation d'aujourd'hui, beaucoup moins que notre récit moderne ne ressemble à la manière dont on lit la gazette »²⁶. En effet, E. Borel a montré que le débit du récitatif s'était considérablement ralenti au cours du siècle, et que, contrairement à Lully, les compositeurs du milieu du siècle lardaient leur récitatif d'ornements, ce qui gâtait son lien intrinsèque avec la parole. Au niveau de la théorie, des interventions telles que celle de Pierre Estève (*L'Esprit des beaux arts*, 1754) ou de Rousseau (*Lettre sur la musique française*, 1753, et *Dictionnaire de musique*, 1768), sans parler de l'introduction du récitatif obligé dans *Le Devin du village* (1752), avaient sensiblement infléchi la discussion sur cette forme et sa typologie. Voltaire semble déplorer ces innovations, et, phénomène curieux dans sa carrière, après une période d'expérimentation relative, ses interventions dans les années 1770 rejoignent, comme l'a observé Catherine Kintzler, celles des années 1730 pour louer les qualités irremplaçables du récitatif de Lully, même s'il semble reconnaître qu'un retour à cette forme est irréalisable²⁷. En effet, le couple Quinault-Lully avait servi de modèle aux récitatifs que Voltaire proposait à Rameau pour *Samson*²⁸.

Les commentaires de Voltaire sur le récitatif de Lully peuvent, au moins à première vue, décevoir le lecteur. Que Lully soit le modèle de la « déclamation naturelle » était un lieu commun du discours sur la musique au dix-huitième siècle, amplement exprimé par Cahusac dans les articles « Coupe » et « Exécution » de l'*Encyclopédie*, et que Voltaire ne développe guère auprès de ses correspondants. Mais les *Questions sur l'Encyclopédie*, auxquelles il n'hésite

25 Parmi une foule de discussions portant sur le récitatif au dix-huitième siècle, on peut se reporter aux études suivantes : Lois Rosow, « French baroque recitative as an expression of tragic declamation », *Early Music*, n° 11.4 (octobre 1983), p. 468-479 ; Charles Dill, « Eighteenth-century models of French recitative », *Journal of the Royal Musical Association*, n° 120 (1995), p. 232-250 ; Catherine Kintzler, « Essai de définition du récitatif : le chaînon manquant », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24 (1986), p. 128-141. On peut aussi se reporter aux quelques références à Voltaire dans Herbert Schneider, *Die Rezeption der opern Lullys*, Tutzing, Schneider, 1982.

26 L. Rosow, « French baroque recitative », art. cit., p. 476 ; Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Chant, musique, mélodie, gesticulation, saltation », *OCV*, t. 40, p. 21. La référence à la gazette désigne évidemment une déclamation prosaïque par excellence ; voir aussi la référence à la traduction de Virgile par Desfontaines dans R. Naves, *Le Goût de Voltaire*, op. cit., p. 256.

27 Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 347. Cf. R. Naves, *Le Goût de Voltaire*, op. cit., p. 284.

28 C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 403.

pas à renvoyer ses correspondants qui abordent la question, sont plus précises. On peut d'abord se demander dans quelle mesure les vues de Voltaire s'accordent avec celles des autres encyclopédistes. Sur plusieurs points, il n'y a pas de vrai désaccord. D'abord, sur la place du récitatif dans l'économie générale d'une œuvre, Cahusac a exprimé ce qu'on a pris pour la *doxa* des encyclopédistes, et que Voltaire ne contredit pas : que l'organisation d'un opéra doit dépendre moins de la « déclamation » qu'aux temps de Lully, notamment parce que le ballet s'est développé depuis lors (articles « Couper un opéra » et « Déclamation »). Voltaire est également d'accord avec Cahusac qui affirme, autre lieu commun du milieu du siècle, que le récitatif de Lully était fort supérieur aux autres parties de ses opéras, et que Rameau excellait dans la composition des airs²⁹. Cependant, les commentaires des Philosophes ne vont pas sans hostilité et consistent, la plupart du temps, en ce que l'on pourrait appeler une louange négative : contrairement à l'italien, l'opéra de Lully était aussi bon qu'il pouvait l'être dans une langue foncièrement anti-musicale et en raison d'une exécution médiocre. Par exemple, dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (article « Air »), Marmontel témoigne d'un dédain pour la pauvreté des airs de ce compositeur, et Cahusac (articles « Coupe » et « Expression ») affirme que Lully forgea le seul genre de récitatif possible pour la langue française, à cause de la mauvaise qualité de l'exécution musicale de l'orchestre de l'époque. Jusque-là, et même si Voltaire sera amené à répliquer, aucune vraie polémique contre Lully, que Cahusac admire, comme la plupart de ses confrères ; mais une révision des critères pour prendre en compte les progrès faits dans l'opéra français depuis lors.

Mais la réplique de Voltaire porte avant tout sur les critères selon lesquels on juge la « musicalité » du récitatif, et dans ce contexte, on observe un tournant autour de 1752-1753, lors de la contribution majeure de Rousseau à la Querelle des Bouffons, au cours de laquelle le récitatif de Lully est fustigé pour ce que Rousseau appelle des « contre-sens »³⁰. Au cours d'une discussion sur les récitatifs dans *Armide*, et notamment sur le monologue « Enfin il est en ma puissance » (II, 5), lorsque Armide regarde Renaud, assoupi, Rousseau affirme que la façon dont le récitatif est composé est en contradiction avec le sens des paroles, déplaçant l'attention hors du seul champ de la « déclamation », qui impliquait une analyse purement prosodique, vers d'autres qualités, telles que l'intensité, la rapidité, la mélodie, l'harmonie qui accompagnent le chanteur. En effet,

²⁹ Voir, par exemple, l'article « Expression » de l'*Encyclopédie*, t. VI (1756), p. 315.

³⁰ La notion de contresens existait, certes, depuis le début du siècle, mais c'est Grimm qui, dans sa *Lettre sur Omphale* (1752), fait œuvre de fondateur en en faisant la base d'une analyse de l'opéra : la critique du récitatif en est profondément modifiée. Voir Jacqueline Waeber, « Paysage d'avant querelle : Rousseau continuateur de Grimm », dans C. Dauphin (dir.), *Musique et langage chez Rousseau*, SVEC 2004:08, p. 229-249.

c'est surtout ce dernier enjeu qui est au centre de l'objection de Rousseau, qui est que la phrase « je soupire » est prononcée sur un mouvement cadenciel parfait, impliquant un point final plutôt qu'une suspension. C'est justement cette série de critères, employés par Cahusac, qui attire les foudres de Voltaire. Dans l'article « Art dramatique » (1770) des *Questions sur l'Encyclopédie*, Voltaire cite Cahusac (tout en déformant son propos) :

En général la musique vocale de Lully n'est autre, on le répète, que le pur récitatif, et n'a par elle-même aucune expression du sentiment que les paroles de Quinault ont peint. Ce fait est si certain, que sur le même chant qu'on a si longtemps cru plein de la plus forte expression, on n'a qu'à mettre des paroles qui forment un sens tout à fait contraire ; et ce chant pourra être appliqué à ces nouvelles paroles aussi bien pour le moins qu'aux anciennes³¹.

88

C'est prétendre que la ligne mélodique du récitatif est dénuée de caractère à tel point qu'elle peut se dissocier de tout contenu sémantique. En réalité, Cahusac avait dit tout le contraire ; sa première phrase était la suivante : « Or, en général, la musique vocale de Lully, autre, on le répète, que le pur récitatif, n'a par elle-même aucune *expression* du sentiment que les paroles de Quinault ont peint »³². C'était dire que le récitatif était la *seule* partie de l'opéra à exprimer un sentiment précis, parce que le contenu sémantique des mots primait sur la ligne mélodique et que cette dernière était modelée par les contours de la phrase mise en musique, à tel point qu'elle en recevait une forme spécifique (son « caractère »). Alfred Oliver a montré comment les encyclopédistes attribuent à Quinault le mérite des récitatifs de Lully, contrairement à leurs prédécesseurs, contemporains du compositeur, pour qui le mérite en revenait clairement au musicien³³. Dans chacun des cas, cependant, un rapport liait langue et musique, le récitatif étant décrit comme une sorte de déclamation musicale. C'était essentiel, car l'un des enjeux de la querelle entre les lullistes et les ramistes était justement le problème d'une musique « savante » : pour les partisans de Lully, la musique de Rameau témoignait d'un excès d'art ; dire que le récitatif de Lully était « naturel », revenait à instrumentaliser ce même *topos*. Mais Cahusac avait terminé sur cette même notion de contresens musical. Prenant l'exemple de l'acte III de *Persée*, il affirmait :

Il n'est personne qui ne sente qu'un chant qui seroit l'*expression* véritable de ces paroles, ne sauroit servir pour d'autres qui présenteroient un sens absolument contraire ; or le chant que Lully met dans la bouche de l'horrible Méduse, dans ce

³¹ OCV, t. 39 (2008), p. 98.

³² *Encyclopédie*, art. « Expression », t. VI, p. 316.

³³ Alfred R. Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York, AMS Press, 1966, p. 27-31.

morceau & dans tout cet acte, est si agréable, par conséquent si peu convenable au sujet, si fort en contre-sens, qu'il iroit très-bien pour exprimer le portrait que l'amour triomphant feroit de lui-même³⁴.

C'était la définition du contresens musical rendue classique par Grimm et Rousseau, mais, chose nouvelle, Cahusac l'étayait avec une citation parallèle de deux séries de paroles diamétralement opposées sous la même mélodie, presque à la façon des fameuses scènes de la Folie dans *Platée*, qui présentaient des exemples vivants de contresens. La définition de celui-ci se fondait sur l'idée d'une ligne mélodique (et éventuellement de qualités harmoniques) dotées d'un caractère spécifique, rendant certaines paroles aptes, et d'autres inaptés. Et Voltaire d'objecter :

Pour moi, je suis sûr du contraire de ce qu'on avance ; j'ai consulté des oreilles très exercées, et je ne vois point du tout qu'on puisse mettre *l'allégresse et la vie*, au lieu de *je porte l'épouvante et la mort*, à moins qu'on ralentisse la mesure, qu'on n'affaiblisse et qu'on ne corrompe cette musique par une expression douceuse, et qu'une mauvaise actrice ne gâte le chant du musicien³⁵.

Pour Voltaire donc, il y aurait un caractère intrinsèque à la ligne musicale, mais celui-ci dépendrait du jeu musical, de la déclamation. Et en effet, il donne quelques exemples comparatifs visant à démêler ce qui, dans le récitatif, dépend de la langue et ce qui relève de qualités extra-linguistiques. C'est pourquoi, en parlant du modèle italien du récitatif de Lully, le motet *Sunt breves mundi rosae*, également mentionné dans sa lettre à Chabanon l'année suivante, il affirme : « le vrai récitatif est une déclamation notée, mais on ne note pas l'action et le sentiment ». Il poursuit, parlant de l'*Armide* de Lully :

Si une actrice en grasseyant un peu, en adoucissant sa voix, en minaudant, chantait :

Ah ! je le tiens, je tiens son cœur perfide.

Ah ! je l'immole à ma fureur,

elle ne rendrait ni Quinault ni Lulli ; et elle pourrait, en faisant ralentir un peu la mesure, chanter sur les mêmes notes :

Ah ! je les vois, je vois vos yeux aimables.

Ah ! je me rends à leurs attraits³⁶.

³⁴ *Encyclopédie*, art. « Expression », t. VI, p. 316-317.

³⁵ *OCV*, t. 39, p. 99.

³⁶ *Ibid.*, p. 97.

Le sens de ce récitatif dépend donc non seulement de qualités sémantiques, mais aussi du jeu, de la mesure, de l'exécution. Cela est également manifeste dans l'article « Chant, musique, mélodie », où Voltaire affirme, à l'encontre de Du Bos, que la mélodie italienne du seizième siècle, sur laquelle s'est fondé l'opéra, et notamment les inflexions de la voix, dépassait ce qui pouvait se noter sur la page, et que l'expression dépendait d'une tradition de jeu qui allait au-delà de la partition :

Quand les Italiens firent revivre la tragédie au seizième siècle, le récit était une mélodie, mais qu'on ne pouvait noter ; car qui peut noter des inflexions de voix qui sont des huitièmes, des seizièmes de ton ? on les apprenait par cœur. [...] Tous les rôles des acteurs, mais surtout des actrices, étaient notés de mémoire par tradition. [...]

Je ne puis mieux comparer cette espèce de chant, cette mélodie, qu'à l'admirable récitatif de Lully, critiqué par les adorateurs des doubles croches, qui n'ont aucune connaissance du génie de notre langue, et qui veulent ignorer combien cette mélodie fournit de secours à un acteur ingénieux et sensible³⁷.

La polémique est renforcée dans les éditions plus tardives des *Questions*, lorsque Voltaire apprend l'identité réelle de l'auteur de l'article : la description de Cahusac comme « un assez mauvais auteur de quelques opéras, et de quelques comédies » remplace celle le décrivant comme « un amateur de tous les arts, qui en a cultivés plusieurs avec succès » qui désignait Watelet³⁸. Comme il l'écrit dans une lettre à Chabanon du 18 décembre 1767 (D14596) : « pour peu qu'on ait de goût on grave dans sa mémoire tout l'art poétique, et quatre actes entiers d'*Armide*. La déclamation de Lully est une mélodie si parfaite que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes, et en adoucissant seulement les intonations ; je fais alors un très grand effet sur les auditeurs, et il n'y a personne qui ne soit ému. La déclamation de Lully est donc dans la nature, elle est adaptée à la langue, elle est l'expression du sentiment ». Contrairement à ses confrères encyclopédistes, Voltaire semble donc croire 1. que le récitatif rend le sens des paroles ; 2. que la mélodie se modèle sur les contours de la phrase ; mais que 3. cela dépend d'une exécution appropriée, sans laquelle la musique n'exprime rien, dont l'art s'est perdu à l'époque où Voltaire écrit ; et que 4. toute réforme valable pour la musique de théâtre doit, faute de mieux, se doter de caractères italiens, tels que Voltaire le recommande à Laborde pour *Pandore*. On aurait tort, me semble-t-il, de n'y voir qu'un conservatisme de la part de Voltaire, même si l'époque de Lully correspond à un idéal impossible à retrouver. C'était

³⁷ OCV, t. 40, p. 20-21.

³⁸ OCV, t. 39, p. 98 et variantes.

aussi prendre position sur le problème théorique du rapport entre la musique et la langue : notamment, Voltaire reproche aux encyclopédistes une tendance croissante, inaugurée par Rousseau, à lire le récitatif au niveau sémantique, et un réductionnisme qui prendra le rapport entre la langue et la musique comme le socle de l'expression musicale. C'était exact à l'époque de Lully, mais plus à l'époque de Voltaire. Lorsqu'on considère que cela fera partie intégrante de la théorie de Chabanon, principal théoricien de l'indépendance de la musique et du peu de caractère sémantique de cette dernière, c'était aussi relever le côté dogmatique du discours musical des encyclopédistes, et les limites de sa capacité à rendre compte de la musique pure. Il est au courant du discours des réformateurs et quoiqu'il éprouve une sympathie mitigée pour l'argument déterministe de Rousseau, selon lequel la musique renforce les qualités de la langue, il insiste aussi sur le jeu musical, ce qui est rare, et n'accepte pas l'idée que la langue française soit foncièrement inapte à la mise en musique. Mais qu'en est-il de la réforme de Gluck ?

Lorsqu'il affirme qu'il aime encore Lully « malgré tous les Gluck du monde », c'est, certes, dans le contexte d'une plaisanterie avec Mme du Deffand ; dans la lettre en question, il s'excuse d'avoir pris du plaisir aux récitatifs d'un opéra qui, vu la date de la lettre, ne peut être qu'*Iphigénie en Aulide*³⁹. Au cours de la Querelle dite des gluckistes et des piccinnistes, l'un des enjeux majeurs ne fut pas, comme lors de la Querelle des Bouffons, la comparaison des musiques française et italienne, mais plutôt le choix entre deux modèles différents de la réforme de l'opéra français. Les partisans de Gluck avaient tendance à louer les qualités dramatiques de sa musique, et jugeaient selon des critères néo-classiques tels que la sobriété, l'élégance, la simplicité, et la primauté du livret. Les piccinnistes préféraient les qualités « sensuelles » de la musique : par exemple, la période musicale, forme régulière dans la composition de l'air qui avait été décrite par le chevalier de Chastellux en 1765 dans son *Essai sur l'union de la poésie et la musique*. Or, nous avons vu que Voltaire a été sceptique quant aux qualités de l'opéra italien tel que les encyclopédistes l'aimaient, et son estime pour Gluck est indéniable. En écrivant à d'Argental, il admet volontiers que le succès de Gluck a « écrasé » la *Pandore* de Laborde⁴⁰, mais son attitude est celle d'un spectateur à distance, car il affirme à plusieurs reprises qu'il est trop malade pour venir à Paris pour les représentations de ses opéras. « J'espère qu'on ne souffrira pas au palais Bourbon que Gilles Shakespear l'emporte sur le grand Corneille », écrit-il au comte de La Touraille. « On dit que vous allez

³⁹ Lettre du 25 janvier 1775 (D19308).

⁴⁰ Lettre du 20 juin 1774 (D18997) : « Ce fond de la boîte de Pandore me reste. Je ne sais si Laborde conserve encore ce trésor. Il se flattait de faire jouer sa *Pandore* lorsqu'il a été écrasé par Gluck, et par la mort de son protecteur ».

décider incessamment entre Lully, Piccini, Gluck, et Grétry. Ce sera là une très jolie guerre »⁴¹. Voltaire reste informé, grâce à un réseau de correspondants, tels que Dompierre d'Hornoy, Mme du Deffand, le chevalier de Lisle. À Marin, il écrit le 16 août 1774 : « Je vous prie de me dire aussi si vous êtes idolâtre d'*Orphée* et si vous avez abjuré entièrement *Roland* et *Armide* » (D19082), et il est clair qu'il décrit (plaisamment) le succès de Gluck comme une menace pour Lully. En effet, il n'est pas tout à fait aussi admirateur de Gluck que ce que Van der Straeten a dit, faute de connaissance directe des œuvres du compositeur⁴². On en jugera par sa lettre du 25 juin 1774 à Mme du Deffand : « [M. de Lisle] m'apprenait que vous aviez été à l'opéra d'*Iphigénie* et que vous aviez trouvé les vers, le récitatif, les ariettes, la symphonie, les décorations mêmes détestables. Il nous en a envoyé quelques airs qui ont paru très bons à ma nièce, grande musicienne. Mais comme l'accompagnement manquait, j'ai persisté à croire qu'il n'y a rien dans le monde au-dessus du quatrième acte de *Roland* et du cinquième acte d'*Armide* » (D18999). En cela, nos vues rejoignent celles de Michèle Mat-Hasquin, pour qui, contrairement à ce que dit Van der Straeten, « on peut difficilement parler d'«adhésion au gluckisme» ». Mais il convient surtout de noter que toutes les lettres qui concernent Gluck consistent uniquement en des expressions de plaisir personnel, sans examen critique des qualités de sa musique (à la différence, par exemple, des discussions sur Lully, nettement plus détaillées). En fin de compte, il est peut-être moins intéressant de se demander dans quelle mesure il s'agit d'une conversion au gluckisme que de s'interroger sur la nature des commentaires eux-mêmes.

M. Mat-Hasquin suggère que le silence, « suggestif », de Voltaire à propos de Gluck s'expliquerait peut-être par le fait qu'il n'a pu « mesurer la nouveauté dramatique des opéras de Gluck », ce qui est indéniable⁴³. Cependant, une autre raison tient peut-être à la nature de la Querelle elle-même. Voltaire, certes, est hostile en principe aux querelles littéraires en général, qu'il décrit dans la lettre à La Harpe du 19 avril 1772, déjà mentionnée, comme « l'opprobre d'une nation » : « Elles naissent presque toujours de la rage famélique de ceux qui ne pouvant rien produire voudraient dévorer ceux qui travaillent. Ces araignées croient saisir les abeilles dans leurs filets, mais les abeilles en passant déchirent leur toile, percent de leur aiguillon l'animal abominable et vont continuer à faire leur miel et leur cire » (D17702). Comme Jolanta Pekacz l'a noté, Voltaire s'est abstenu d'intervenir dans la querelle des lullistes et des ramistes ; il en va

⁴¹ Lettre du 1^{er} février 1777 (D20547).

⁴² Edmond Van der Straeten, *Voltaire musicien*, Paris, J. Baur, 1878, chap. 7, « Gluckisme », p. 133-147.

⁴³ M. Mat-Hasquin, « Voltaire et l'opéra », art. cit., p. 543.

de même de la Querelle des Bouffons⁴⁴. Son refus de participer à la querelle sur Gluck n'est pas un phénomène nouveau, et ne s'explique peut-être pas seulement par son peu de connaissance des opéras de Gluck – il s'avoue trop malade pour assister aux représentations. Il y a peut-être une raison supplémentaire à sa réticence, qui est que cette dernière querelle pose de façon particulièrement aiguë le problème du discours sur la musique, et la question de l'autorité critique. Les hommes de lettres comme La Harpe et Marmontel seront fustigés pour le vague de leurs discussions sur l'opéra et pour leur incapacité à étayer leurs critiques de la musique de Gluck par des remarques analytiques. Pour ne prendre qu'un seul exemple, Gluck lui-même ironisa sur les commentaires de La Harpe sur son *Alceste* : « Vous me prouvez, Monsieur, qu'il suffit d'être Homme de Lettres pour parler de tout »⁴⁵, et se plaint des « demi-savans », des « docteurs du goût (*i buongustai*), espèce malheureusement trop nombreuse, & de tout temps mille fois plus funeste au progrès des Beaux-Arts que celle des ignorans... »⁴⁶.

Les références à la relative méconnaissance de la musique sur le plan technique foisonnent dans la correspondance de Voltaire – les deux premières citations données en épigraphe de cet article en sont un exemple. La solution de Voltaire semble avoir été de reconnaître la spécificité du discours musical, surtout après les années 1750, et de s'être limité à exprimer un jugement personnel la plupart du temps auprès de ses correspondants personnels, tout en créant un réseau qui l'informe des nouveautés. Quant à ses remarques sur la dernière querelle elle-même, elles la caractérisent comme une sorte de distraction oiseuse. Ainsi, Voltaire conserve une sorte d'autorité culturelle tout en évitant les écueils de la dispute, qui dans une large mesure implique un discours de spécialiste. Son cas illustre également dans quelles difficultés les hommes de lettres peuvent se trouver au dix-huitième siècle, lorsque le discours sur la musique se spécialise, pour garder le statut d'écrivains informés mais non experts, n'ayant pas encore forgé un discours critique qui leur permettrait d'échanger avec les compositeurs. Il me semble également que le cas de Voltaire illustre à quel point la pensée musicale sur la réforme de l'opéra est fragmentaire avant l'arrivée de Gluck, contrairement à ce que l'on a parfois prétendu, car ses commentaires récusent certaines idées des encyclopédistes, par exemple sur le récitatif, et défendent la langue française dans la sphère de l'opéra tout en valorisant le modèle de

44 Jolanta Pekacz, *Conservative tradition in pre-Revolutionary France: Parisian salon women*, New York, Peter Lang, 1999, p. 163.

45 *Querelle des gluckistes et des piccinnistes, texte des pamphlets*, éd. François Lesure, Genève, Minkoff, 1984, 2 vol., t. 1, p. 272.

46 Préface de *Pâris et Hélène*, dans *Querelle des gluckistes et des piccinnistes*, éd. cit., t. 1, p. 18.

la déclamation donné par le couple Quinault-Lully⁴⁷. Quoique les idées de Voltaire ne soient pas aisément assimilables à celles des partisans de la réforme de l'opéra, l'avènement de la musique de Gluck a néanmoins un enjeu pour Voltaire : l'illustration du « goût général », dont les arts français restent le modèle, irréductible à un quelconque relativisme national⁴⁸. D'où peut-être une dernière raison à son absence d'intervention dans cette querelle musicale, qui explique également le caractère mêlé de ses commentaires sur la musique italienne, qui ne se limitent pas à la simple opposition énoncée par la Querelle des Bouffons entre musique italienne et musique française : la musique italienne est condamnée lorsqu'elle enfreint les idéaux de la musique (naturel, clarté, etc.) mais certaines de ses caractéristiques peuvent être employées dans la réforme de l'opéra français qui reste un modèle pour la dramaturgie musicale.

⁴⁷ Voir ci-dessus, note 6.

⁴⁸ Sur le « goût général » et les génies particuliers, voir R. Naves, *Le Goût de Voltaire, op. cit.*, p. 325-329.