

## VOLTAIRE ET LA CRISE DU POÈME LYRIQUE

*Béatrice Didier*

École normale supérieure

On peut s'étonner du fait qu'aucun des textes de Voltaire destinés à l'opéra n'ait connu une gloire comparable à celle qu'a rencontrée son théâtre au XVIII<sup>e</sup> et encore au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. On a expliqué ces demi-échecs en invoquant la censure – essentiellement pour *Samson*<sup>2</sup> – ou bien un moindre intérêt de Voltaire lui-même pour ces textes, ce que démentent par ailleurs bien des déclarations de l'écrivain dans sa correspondance à propos de *Samson*<sup>3</sup> ou de *Pandore*<sup>4</sup>. Peut-être conviendrait-il, sans pour autant négliger ces causes, de s'attacher davantage à des questions esthétiques, et au statut du livret au XVIII<sup>e</sup> siècle : le poème lyrique traverse alors une crise peut-être encore plus grave que celle de la poésie, si bien analysée par Sylvain Menant<sup>5</sup>.

Le statut du livret, en effet, est inconfortable ; ce genre dont l'instabilité est inscrite dans les origines mêmes, va se trouver entraîné dans tous les orages ou les tempêtes de l'histoire de l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. La quantité de critiques

- 1 La Harpe marque son mépris : les poèmes lyriques, d'après lui, seraient le « genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place » (*Lycée*, Paris, Deterville, 1818, t. XII, p. 87, cité par Raymond Trousson, *Pandore*, OCV, t. 18c [2008], Introduction, p. 331).
- 2 Les diverses étapes de cette censure sont relatées par Béatrice Ferrier, « Un chef-d'œuvre inconnu : l'opéra de *Samson* », dans F. Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 51-79. Voir aussi J. Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », dans *L'Opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 513-525. L'étude du livret de *Samson* a été faite à maintes reprises : voir Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983, p. 116 et suiv. ; Cuthbert Girdlestone, *La Tragédie en musique 1673-1750 considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972 ; Béatrice Didier, *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985, p. 203 et suiv. et n. 10, p. 441-442 ; *Samson*, éd. R. Goulbourne, OCV, t. 18c, Introduction.
- 3 Ainsi lorsque, à propos de *Samson*, Voltaire compare curieusement ses déceptions à des « premières couches » qui « l'ont trop blessé » (D1990).
- 4 D'après R. Trousson, cent vingt lettres de Voltaire, sur près de quarante ans, ont trait à ce livret (OCV, t. 18c, p. 332). Voltaire désire que Rameau apporte tous ses soins à cette œuvre : « je ne souhaite point du tout, Monsieur, que M. Rameau travaille vite ; je désire au contraire qu'il prenne tout le temps nécessaire pour faire un ouvrage qui mette le comble à sa réputation » (lettre à Berger du 20 juin 1740 [D2252]).
- 5 Sylvain Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française : 1700-1750*, Genève, Droz, 1981. La poésie, comme le livret d'opéra, essaie de sortir de cette crise en recourant à des nouveaux thèmes, en particulier bibliques, comme Voltaire le fait pour *Samson* (voir p. 316).

que suscite l'opéra, les diverses querelles qui scandent son histoire développent souvent davantage une critique du texte littéraire que de la musique, et d'abord tout simplement parce qu'il est plus facile de parler d'un livret que de la musique, mais aussi parce que le livret est essentiel à la structure de l'œuvre, à son développement, et au travail du musicien qui, en règle générale, et comme le précisent d'ailleurs les règlements administratifs<sup>6</sup>, intervient après la rédaction du livret. Le livret est premier, et ne cesse d'être attaqué, remis en question. Voltaire, dans sa longue existence et avec sa prodigieuse faculté de comprendre son temps, se trouve donc pleinement engagé dans ce que j'appellerais la crise du poème lyrique au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Rappelons d'abord que le terme de *livret* n'est pas employé au XVIII<sup>e</sup> siècle : on se sert du terme italien *libretto*, et plus souvent de l'expression « poème lyrique » qui donne toute son importance au texte alors que ce dernier ne va cesser de perdre de son prestige, jusqu'au moment où la réforme de Gluck lui rendra son importance. Tout le siècle est traversé par une nostalgie de ces grands librettistes que furent Quinault et Métastase. Dans la préface du *Temple de la Gloire*, Voltaire loue Métastase d'avoir « osé faire chanter des maximes de morale »<sup>7</sup>. Et *Le Siècle de Louis XIV* fait un long éloge de Quinault<sup>8</sup>. L'association de Quinault et de Lully semble exemplaire mais, alors que la musique de Lully se démode, les livrets de Quinault sont réutilisés sans cesse, et encore par Gluck<sup>9</sup>. En comparaison de ce grand modèle, les librettistes, en particulier Pellegrin, sont criblés de sarcasmes. La Querelle des Bouffons n'arrange rien, bien au contraire : l'éloge de la musique italienne s'accompagne de façon simpliste d'un mépris pour le texte, alors que la tradition française, attaquée par les Philosophes eux-mêmes, défendait la priorité de la parole<sup>10</sup>.

Plus que d'être le fait de tel ou tel écrivain, ou de telle ou telle polémique, la crise du livret est issue des profondes transformations du genre lyrique au XVIII<sup>e</sup> siècle. La tragédie en musique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle était essentiellement conçue comme un texte avec accompagnement musical, mais l'opéra va ensuite accentuer l'importance de la musique et de nouveaux genres vont se multiplier avec l'opéra-comique. Le livret aura donc un statut de plus en plus délicat et amoindri par rapport à la musique. Son statut littéraire lui-même est néanmoins mal défini, et embarrasse. L'opéra est un monstre, un genre composite mal

6 Voir Solveig Serre, *L'Opéra de Paris, 1749-1790 : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

7 OCV, t. 28A (2006), p. 321. Cette préface se trouvait dès l'édition originale, Ballard, 1745.

8 *Le Siècle de Louis XIV*, chap. 32, OH, p. 1013.

9 Ainsi pour *Armide* en 1777.

10 Voir B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit., p. 175 et suiv.

défini<sup>11</sup>. Comparé à la tragédie<sup>12</sup>, il s'autorise le merveilleux et ses machines, néglige les unités de lieu et de temps. L'abondance des didascalies que le librettiste est obligé d'inscrire dans son texte, en raison même de la complexité des représentations puisque le metteur en scène n'existe pas encore, va, à mesure que le siècle progresse, rapprocher le livret du roman. On voit combien peut choquer une telle incertitude générique, à une époque où les frontières entre les genres sont encore définies selon l'esthétique classique. D'autre part, la quantité d'œuvres lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle est prodigieuse, et les sujets semblent parfois répétitifs. C'est donc par rapport à l'ensemble des problèmes que pose le livret d'opéra qu'il faut comprendre la création de Voltaire.

Il semble d'abord nécessaire de renouveler les sujets. On peut regretter que Voltaire n'ait pas restitué à *L'Orphelin de la Chine* le caractère opératique qu'il avait aux origines<sup>13</sup>. En tout cas, la mythologie gréco-romaine lui semble usée. Il faut aller chercher ailleurs. Voilà pourquoi il tient à *Samson*. On accordera qu'il puisse y avoir une part de « provocation »<sup>14</sup>. Mais il y a aussi une nécessité esthétique : recourir à une mythologie que l'opéra n'a jusque-là pas abordée, par peur de la censure ou par respect pour l'Antiquité classique<sup>15</sup>. Or le monde biblique apparaît à Voltaire comme barbare, et par conséquent chargé d'une énergie que les dieux et les déesses de l'Olympe ont perdue. Pourquoi pas l'Égypte avec *Tanis et Zélide* (1733) ? L'Égypte est alors d'autant plus mystérieuse et attirante que Champollion n'en a pas encore décrypté l'écriture. Mais Voltaire connaît beaucoup mieux les Hébreux que les Égyptiens sur lesquels il n'a que quelques éléments à travers la Bible ou les œuvres de Pline l'Ancien. Même s'il ne s'accompagne pas toujours de connaissances historiques suffisantes, ce désir de renouveler les sujets est bien caractéristique de l'attitude des Lumières envers l'opéra, et Cahusac, collaborateur de l'*Encyclopédie* et librettiste inspiré, écrit pour Rameau un *Zoroastre* qui évoque un Iran quelque peu fantaisiste. Si *Tanis et Zélide* est assez peu égyptien, Otoès, le chef des mages de Memphis, permet d'opposer les mages cruels et obscurantistes à Tanis et aux bergers, dans la forte antithèse du feu destructeur et de l'eau féconde sur laquelle se termine l'œuvre.

11 La « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », jointe à *Sémiramis*, y voit à l'inverse une « image de la scène grecque » (OCV, t. 30A [2003], p. 142).

12 Le parallèle entre tragédie et opéra est constant : voir le beau livre de Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

13 On se reportera aux travaux de Hua Meng à ce sujet : voir *Voltaire et la Chine*, Thèse, Université Paris IV, 1988, 2<sup>e</sup> partie, chap. 3, et Appendice VII.

14 C'est le terme qu'emploie B. Ferrier (« Un chef-d'œuvre inconnu... », art. cit., p. 65) et il est vrai que les *Lettres philosophiques* précèdent de peu la rédaction du livret de *Samson*.

15 On cite toujours l'exception de la *Jephté* de Montéclair. Il faut aussi tenir compte des opéras écrits pour les collèges de jésuites, ainsi de *David et Jonathas* de M.-A. Charpentier.

L'« Avertissement » des éditeurs de Kehl<sup>16</sup> résume ainsi l'action : Voltaire a voulu évoquer l'« établissement des rois pasteurs, les prodiges des mages confondus, leur pouvoir anéanti et le commencement du culte d'Osiris et d'Isis ». Hélas, Mozart n'ira pas chercher le livret de Voltaire lorsqu'il donnera le *Re pastore* ou *La Flûte enchantée* où l'on retrouve cependant certains thèmes de *Tanis et Zélide*<sup>17</sup>.

La structure même de l'opéra est remise en cause, et là encore Voltaire est présent. En effet, la tragédie en musique comportait toujours un prologue, où des divinités de l'Olympe rendaient hommage au roi de France ou au Mécène. Ces prologues n'avaient souvent aucun rapport avec l'Opéra. Pour *Samson*, Voltaire n'a pas écrit un prologue à la gloire de Louis XV. Et là encore, les raisons politiques et esthétiques vont dans le même sens. Voltaire annonce l'évolution qui va se produire, puisque Rameau renoncera au prologue au profit de l'ouverture orchestrale quelques années plus tard, et que Rousseau proposera dans son *Dictionnaire de musique* de supprimer ces prologues embarrassants et superflus<sup>18</sup>. Voltaire a été sensible à cette nécessaire évolution du prologue, comme en témoignent les versions successives de *La Princesse de Navarre*. Le 23 février 1745, pour le mariage du Dauphin, il écrit une œuvre de circonstance et il ne peut échapper à cette convention : il prévoit donc un somptueux prologue mythologique où le Soleil descend de son char pour chanter une majestueuse ouverture. Mais lorsque cette comédie-ballet est donnée à Bordeaux, le 26 novembre 1764, le nouveau prologue est plutôt une présentation par l'auteur : « Nous osons retracer cette fête éclatante/ Que donna dans Versailles le plus aimé des rois ». Plus question du dieu Soleil. Ce n'est pas seulement que les conditions de la représentation ont changé, c'est que vingt ans ont passé, et que le prologue mythologique ne plaît plus<sup>19</sup>.

Autre question : l'opéra est issu d'une tradition galante ; l'amour et la femme doivent y occuper une place essentielle. Les cantatrices y tiennent, les musiciens aussi, puisque la grande aria permet un succès assuré auprès du public qui l'attend avec impatience. La correspondance de Voltaire à propos de Dalila est bien caractéristique de ce refus d'affadir l'opéra en cédant aux facilités du genre

<sup>16</sup> Reproduit dans l'édition Moland, M, t. 3, p. 43. Une note de Beuchot renvoie, à tort semble-t-il, à une lettre de Voltaire à Thieriot du 24 juillet 1733.

<sup>17</sup> Dans leur édition critique, Gillian Pink et Roger J. V. Cotte suggèrent même une parenté avec l'*Aïda* de Verdi (OCV, t. 18c, p. 120). Je n'irai peut-être pas jusque-là.

<sup>18</sup> *Dictionnaire de musique*, article « Prologue » : « sorte de petit Opéra qui précède le grand » ; « le mieux seroit [...] de supprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne font guères qu'ennuyer et impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Pièce, en usant d'avance les moyens de plaire et d'intéresser » (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol., t. V, p. 996).

<sup>19</sup> Voir le *Mercur de France*, 1764, t. 1, p. 169, et *La Princesse de Navarre*, éd. R. Goulbourne, OCV, t. 28A (2006).

galant. Que l'on considère Dalila comme une catin ou comme une honnête femme, au fond peu importe, mais qu'elle n'apparaisse que tardivement dans le déroulement de l'action<sup>20</sup>. Voltaire ne l'autorise à se montrer qu'au troisième acte de *Samson*, et il en est fier. Il a voulu se démarquer de l'*Armide* de Quinault-Lully, car « il ne faut point être copiste »<sup>21</sup>. « J'ai cru qu'il était temps d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra. Comme sur la scène tragique les beautés de Quinault et de Lully sont devenues des lieux communs, il y aura peu de gens assez hardis pour conseiller à M. Rameau de faire de la musique pour un opéra dont les deux premiers actes sont sans amour », écrit-il à Berger<sup>22</sup> ; et à Thieriot : « Cet opéra rempli de spectacle, de majesté et de terreur ne doit admettre l'amour que comme un divertissement »<sup>23</sup>. Certes, l'opéra ne renoncera pas aux femmes, et tant mieux, mais il est bien vrai qu'une certaine galanterie un peu fade sera de plus en plus hors de mode, et Voltaire l'a bien senti<sup>24</sup>.

Créer un opéra philosophique ? Ambition digne des Lumières, et c'est bien celle de Voltaire dans *Samson* et dans *Pandore*. Mais les difficultés ne sont pas seulement politiques : un discours philosophique peut être parlé, mais il peut difficilement être chanté parce que le chant prend plus de temps que la parole, parce que les mots de la philosophie, plus abstraits, n'auront pas toujours les sonorités musicales des mots de l'amour. Or *Samson*, sous la plume de Voltaire, est devenu un philosophe des Lumières qui lutte contre le fanatisme. Dans *Pandore*, Voltaire a voulu s'attaquer au redoutable problème de l'origine du mal dans le monde, problème qui l'a toujours profondément et douloureusement interrogé. Dans ce même souci de grandeur, il mêle le mythe de *Pandore* et celui de Prométhée. Cuthbert Girdlestone avait bien souligné l'originalité de cette œuvre en son temps : « *Pandore* est unique dans l'opéra français à cette époque. Alors que la pensée manquait complètement dans la tragédie en musique ainsi que dans l'opéra-ballet, *Pandore* repose sur une idée morale et métaphysique et s'insère dans le courant de la philosophie des Lumières »<sup>25</sup>.

20 Lettre à Thieriot du 2 février 1736 (D999).

21 Lettre à Thieriot du 17 décembre 1735 (D966).

22 Lettre du 2 février 1736 (D1000).

23 Lettre du 2 février 1736 (D999).

24 Quand Beaumarchais reprendra le *Samson* de Voltaire, il fera la part belle à Dalila qui intervient dès le premier acte ; elle devient « une jeune personne sensible et trompée qui partage le malheur de Samson dont elle est la cause innocente » (Avant-propos). Voir B. Didier, *La Musique des Lumières*, op. cit., p. 218 et 448, le manuscrit Thb 4692 du département Musique de la BnF, et celui des Archives nationales, O<sup>1</sup> 632.

25 C. Girdlestone, *La Tragédie en musique*, op. cit., p. 280. Les diverses *Pandore* dont R. Trousson donne la liste (Poullain de Saint-Foix, 1721 ; Lesage, Foire Saint-Laurent, 1721 ; Ph. Poisson, 1729 ; P. Brumoy, 1741 ; Pigeon de Saint-Paterne, 1784 ; Corsenville, 1789) ne visent nullement à cette profondeur (*Pandore*, OCV, t. 18c, p. 331, n. 2). Sur Prométhée, voir R. Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* [1964], Genève, Droz, 2001.

Voltaire, dans sa correspondance, appelle parfois cette œuvre *Prométhée*<sup>26</sup>, et il y a incontestablement une dimension de révolte prométhéenne dans ce poème lyrique qui joua de malchance et ne fut jamais mis en scène<sup>27</sup>. Quand Jupiter a refusé la vie à Pandore, Prométhée, en effet, appelle à son secours les Titans qui vont lutter contre Jupiter et les dieux. Après la défaite des Titans, il quittera même Pandore pour aller les soulager de leur supplice. Mais la règle qui veut que l'opéra soit galant et se termine bien a empêché Voltaire de donner à son héros sa pleine dimension de révolte. Prométhée était allé chercher « le feu sacré du tendre Amour » (II, 1), pour donner vie à Pandore. Quand à la fin du poème lyrique, il la quitte momentanément, il lui recommande de ne pas ouvrir la funeste boîte, et elle ne résiste qu'un temps aux sollicitations perfides de Némésis<sup>28</sup>. Les Furies et les démons accourent alors, mais l'Amour intervient et s'adresse aux amants :

24

Je combattrai pour vous le destin rigoureux  
Aux humains j'ai donné l'être ;  
Ils ne seront point malheureux,  
Quand ils n'auront que moi pour maître<sup>29</sup>.

Les difficultés que le poète rencontre pour cette scène finale sont bien révélatrices. Les conventions de la scène lyrique veulent que l'amour triomphe et que le *deus ex machina* descende sur la scène. D'Argental objecte même que Pandore a ouvert la boîte par orgueil et qu'elle n'est pas assez tendre ; « dès lors

26 Lettre à Cideville du 8 mai 1744 (D2968) ; à Hénault du 15 octobre 1754 (D5956) ; à d'Argental du 21 septembre 1754 (D5930).

27 Sur les étapes de cette longue histoire, on consultera la préface de R. Trousson, *OCV*, t. 18c. En 1740, Voltaire avait d'abord chargé Berger de solliciter Rameau ou Mondonville (D2219). Puis il confie son texte à Mme Dupin qui voulait « l'orner de quelques croches avec M. de Franqueuil [Francœur] et Géliot [Jelyotte] » (à Cideville, 8 mai 1744 [D2968]), mais Richelieu l'avait donné à Royer qui fit retoucher le livret par Sireuil, ce dont Voltaire fut furieux. Qu'au moins on ne mette pas son nom sur cette œuvre défigurée, écrit-il au comte d'Argental le 21 septembre 1754 (D5930). En 1765, Laborde écrit une nouvelle musique et s'installe même à Ferney pour y travailler (D12990, D13086). Ensuite Laborde semble se décourager devant les difficultés que rencontre l'œuvre ; Voltaire s'adresse alors à Chabanon (D14685). Après avoir espéré que l'œuvre pourrait être jouée pour le mariage du futur Louis XVI en 1770, il pense à la présenter pour le mariage du futur comte d'Artois en 1773. Refus constants. Est-ce ce caractère prométhéen qui l'écarte ? « Je vous l'avais dit, mon cher Orphée. La lyre n'apprivoise pas tous les animaux, encore moins les jaloux », écrit-il à Laborde le 4 juin 1767 (D14214). Le texte de Voltaire est imprimé dès 1748, dans le tome III de l'édition de Dresde (*Œuvres*, Dresde, Walther, 1748-1754, 3 vol.).

28 La thématique de Prométhée voulant donner vie à Pandore rejoint celle de Pygmalion : Rameau a écrit un acte de ballet, *Pygmalion*, sur le livret de Balot de Sauvot qui adaptait celui de Houdar de la Motte. Rousseau a écrit aussi un livret et une partie de la musique d'un *Pygmalion* dont il était fier. Mais Pygmalion n'est pas le symbole de la révolte contre les dieux, comme l'est Prométhée ; il incarne davantage, surtout chez Rousseau, le drame de l'artiste créateur. Voir B. Didier, *Le Livret d'opéra en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, SVEC 2013:01.

29 *OCV*, t. 18c, p. 414.

elle n'est plus intéressante »<sup>30</sup>. Mais on peut penser que ce qui intéressait Voltaire dans cette scène finale, ce n'était pas l'amour, mais la représentation de l'origine du mal. Il est beaucoup plus inspiré lorsqu'il fait chanter aux Titans le chœur : « Tombez tyrans » (acte IV).

Pour les chœurs, là encore, se croisent problèmes politiques et esthétiques. Le chœur, en exprimant le groupe, pourrait donner voix au peuple, mais comme Grimm l'écrit dans l'article « Poème lyrique » de l'*Encyclopédie*, les chœurs ne pouvaient avoir un sens que dans les démocraties antiques, ou bien de nos jours pour exprimer l'élan d'un « peuple opprimé » par un tyran<sup>31</sup>. Sous la monarchie française, les chœurs de l'opéra ont été vidés de leur sens. Dans *Pandore*, Voltaire tente de leur en redonner un. Si leur sens politique ne peut éclater trop clairement, qu'ils aient au moins de la grandeur et ainsi rapprochent l'opéra de la tragédie antique. Le chœur final de *La Princesse de Navarre* ne manque pas de majesté, mais pour se conformer aux habitudes de la scène lyrique, il a fallu prévoir un « Divertissement » qui termine le spectacle et où l'Amour descend de son char un arc à la main et chante l'union de l'Espagne et de la France. Dans *Samson*, Voltaire a de plus hautes ambitions : les chœurs lui permettent d'affirmer à Rameau qu'il a voulu tenter une « tragédie dans le goût des anciens »<sup>32</sup>. Il y insiste lorsque Thieriot émet des objections : « Je vous conjure de me laisser faire de l'opéra de Samson une tragédie dans le goût de l'Antiquité »<sup>33</sup>. Et le chœur « Peuple éveille-toi, romps tes fers » résonne si fièrement qu'il sera utilisé pendant la Révolution française : lors de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon le 10 juillet 1791, ce chœur sera solennellement entonné avec la musique de Gossec.

Autre problème – décidément il y en a beaucoup, comme toujours lorsqu'un genre est en pleine mutation, en pleine fécondité aussi : le récitatif. Sa place, sa forme vont évoluer largement pendant le siècle ; le récitatif français avait été créé par Lully et Quinault, mais il semblait monotone et ennuyeux – on se rappelle les propos des *Bijoux indiscrets* et du *Neveu de Rameau*<sup>34</sup>. Dans *Samson*, le récitatif est pratiquement omis ; on peut y voir le signe chez Voltaire d'un refus de pratiquer le récitatif à la Lully, alors démodé. Il écrit à Thieriot : « Je persiste jusqu'à nouvel ordre, dans l'opinion qu'il faut, dans nos opéras, servir un peu

<sup>30</sup> Lettre à Voltaire du 9 septembre 1769 (D15881).

<sup>31</sup> « Le bon goût proscriera donc les chœurs du *poème lyrique*, jusqu'à ce que l'Opéra se soit assez rapproché de la nature pour exécuter les grands tableaux & les grands mouvemens avec la vérité qu'ils exigent » (*Encyclopédie*, t. XII [1765], p. 832).

<sup>32</sup> Lettre à Rameau [ca 15 décembre 1733] (D690). Voir Marian Hobson, « Voltaire à l'opéra entre spectacle et raison », dans F. Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, op. cit., p. 35-49, notamment p. 47.

<sup>33</sup> Lettre du 2 février 1736 (D999).

<sup>34</sup> Voir Diderot, *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Club français du livre, 1969-1973, 15 vol., t. I, p. 534-535 ; t. X, p. 302.

plus la musique et éviter les langueurs des récitatifs »<sup>35</sup>. « Jusqu'à nouvel ordre » ? Ce nouvel ordre, c'est Rameau justement qui y travaillera en transformant le récitatif simplement déclamé en un récitatif lyrique, « accompagné » par la musique qui s'écarte du modèle lulliste et se rapproche du modèle italien<sup>36</sup>. Voltaire a donc senti l'utilité de cette réforme qui va aboutir avec le romantisme à la fusion du récitatif et de l'air.

Enfin la question de la versification. Voltaire prétend y être peu doué pour l'opéra, alors que par ailleurs son œuvre poétique est d'importance : « J'ai fait une grande sottise », écrit-il à Berger, « de composer un opéra, mais l'envie de travailler pour un homme comme Rameau m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie et je ne m'apercevais pas que le mien (si tant est que j'en aie un) n'est point fait du tout pour le genre lyrique »<sup>37</sup>. Là aussi je verrais, sous cette apparente humilité, le signe de ce malaise du livret, et la conscience de sa spécificité. C'est pourquoi il écrit à Rameau : « Je n'ai point du tout, à ce que je crois, le talent des vers lyriques, c'est une harmonie particulière que j'ai peur de n'avoir pas saisie »<sup>38</sup>. La suite de leur correspondance prouve les difficultés très réelles qui existent pour faire coïncider le rythme du vers et celui de la musique<sup>39</sup>. Voltaire cependant s'y efforce avec une bonne volonté méritoire : un vers de quatre syllabes doit en prendre huit ou inversement, pour satisfaire le musicien qui ne l'est jamais complètement. Voltaire se dit prêt à céder à tous les caprices du musicien, mais derrière l'ironie, il ne cache pas le réel problème, qui est celui du librettiste. Cependant il reste fidèle à la prosodie. Diderot, dans le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel*, se posera la question : si le drame est en prose, pourquoi pas l'opéra ? Il pense, tout compte fait, que la métrique est nécessaire au texte de l'opéra en raison du rythme de la musique. Voltaire partage cette opinion, et écrit en vers, même quand il s'agit d'œuvres comiques.

Le problème de la versification ne va pas tarder à se trouver lié à une autre question, celle de la naissance de l'opéra-comique, et du mélange des genres. L'opéra n'observait pas comme le théâtre parlé la séparation du tragique et du comique, et il pouvait y avoir des dieux comiques sur la scène lyrique, ainsi Momus ou Bacchus. Cependant la notion de séparation des genres avait

35 Lettre du 13 janvier 1736 (D987).

36 Voir Grimm, *Lettre sur Omphale*, s.l., 1752, p. 9 : « Le caractère du récitatif italien est si sublime qu'il assure lui seul à cette musique une supériorité de laquelle aucune autre n'approche ».

37 Lettre du 1<sup>er</sup> février 1734 (D709).

38 Lettre du 15 décembre 1733 (D690).

39 Voir la lettre de Voltaire à Hénault du 14 septembre 1744 (D3029) : « Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me mande que j'aie à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit, et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des Incas ». Voir C. Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie*, n° 2 (1981), p. 139-166.

longtemps survécu : les amis de Voltaire auraient critiqué le rôle de Sanchette dans *La Princesse de Navarre* comme étant trop gai<sup>40</sup>. Et ce n'est qu'avec l'opéra-comique que la population opératique change et que l'on introduit des bourgeois. Là encore Voltaire est au fait des transformations de son temps, et y participe. Le jeune Grétry est tout heureux parce qu'il lui offre, avec cette merveilleuse facilité que l'on sait, deux textes d'opéra-comique : *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux*<sup>41</sup>. Les deux livrets sont alertes. Dans *Les Deux Tonneaux* (I, 2), Grégoire proclame : « Le grand-prêtre, c'est moi »<sup>42</sup>. Il s'est instauré prêtre de Bacchus et a malicieusement fait boire Glycine et Daphnis au tonneau de la discorde, affirmant, non sans quelque audace : « Le mariage / Est heureux et sage / Quand le divorce le suit » (III, 2)<sup>43</sup>. Dans *Le Baron d'Otrante*, Irène annonce au baron : « D'une mollesse indigne il faut vous corriger » (I, 3)<sup>44</sup>. L'arrivée des Turcs va s'en charger en réduisant le baron au rôle de muletier, et en permettant à Voltaire une invention verbale d'un langage turc plus proche de l'italien, langue favorite de l'opéra-bouffe. Et Voltaire concilie nouveauté et tradition en félicitant Sedaine d'avoir su donner au livret d'opéra cette qualité essentielle à l'esthétique classique : le naturel. « Je ne connais personne », lui écrit-il, « qui entende le théâtre mieux que vous, et qui fasse parler ses acteurs avec plus de naturel »<sup>45</sup>. Il est reconnaissant à Favart d'avoir su transformer ce qui jusque-là appartenait plutôt au registre de la Foire, en un théâtre plus raffiné : « Vous embellissez tout ce que vous touchez. C'est vous qui le premier formâtes un spectacle régulier et ingénieux d'un théâtre, qui avant vous, n'était pas fait pour la bonne compagnie. Il est devenu, grâce à vos soins, le charme de tous les honnêtes gens »<sup>46</sup>.

Si le librettiste n'intervient qu'indirectement dans les questions musicales et chorégraphiques, elles n'échappent pas cependant à Voltaire. Dans l'Avertissement de *La Princesse de Navarre*, il affirmait que le rôle du théâtre lyrique était de « rassembler à la fois tous les charmes de la déclamation, de

40 Voir à ce sujet l'Avertissement, qui annonce : « Presque tout l'ouvrage est une fiction dans laquelle il a fallu s'asservir à introduire un peu de bouffonnerie, au milieu des plus grands intérêts » (OCV, t. 28A, p. 174).

41 « Lorsque je quêtai infructueusement dans cette grande ville [Paris] des poèmes à mettre en musique, et que je n'avais effectivement aucun titre pour inspirer beaucoup de confiance aux Parisiens, le premier poète de la France et de son siècle, Voltaire, me tenait la parole qu'il m'avait donnée, sur laquelle je n'osais compter, et faisait pour moi des opéras comiques. Il le fit pourtant et composa, en se jouant, *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux* » (*Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Verdière, 1812, 3 vol., t. I, p. 165).

42 OCV, t. 66 (1999), p. 661.

43 *Ibid.*, p. 687.

44 OCV, t. 66, p. 710.

45 Lettre du 11 avril 1769 (D15583).

46 Lettre du 3 octobre 1775 (D19688). Alors qu'il risquait de n'être qu'« une foire renforcée » (à Anne-Madeleine-Louise La Tour du Pin, 3 mars 1769 [D15500]).

la danse et de la musique »<sup>47</sup>. Il y a des suggestions musicales dans *Les Deux Tonneaux* : « À cette musique tendre succède une symphonie impérieuse et d'un caractère terrible » (III, 2)<sup>48</sup>. Les ballets avaient souvent été critiqués, lorsqu'ils étaient de simples ornements, sans grand rapport avec l'action. Noverre et Diderot préconiseront une réforme du ballet d'opéra qui, fortement intégré à l'action, devrait en être la pantomime. À la première scène de l'acte IV de *Tanis et Zélide*, le livret prévoit une « Symphonie terrible », et on retiendra cette suggestion du plus grand intérêt : « On peut exprimer par une danse figurée la sombre horreur de ces mystères »<sup>49</sup>. La danse figurée, c'est déjà la pantomime. De même dans *Le Temple de la Gloire*, l'Envie appelle les Démons et ainsi intègre à l'action leur « ballet figuré », comme Noverre et Diderot le demanderont : « Démons, apportez-moi votre secours barbare », leur commande-t-elle<sup>50</sup>.

28 Replacée ainsi dans l'histoire de l'opéra, l'impossibilité où s'est trouvé Voltaire de donner ce grand chef-d'œuvre de poésie lyrique que l'on pouvait attendre semble donc due en grande partie à la conscience aiguë qu'il a eue des problèmes et de l'évolution d'un genre complexe, paradoxalement hybride et fécond. Bilan négatif ? Pas totalement. D'abord la correspondance, les diverses préfaces, constituent une véritable poétique de l'opéra, dont on peut regretter que les textes n'aient pas été réunis par Voltaire lui-même<sup>51</sup>. Il se trouve aussi de beaux passages dans ces livrets de Voltaire, et il est dommage qu'ils soient peu connus. *La Princesse de Navarre* peut paraître assez conventionnelle, quoique s'y mêlent de façon subtile humour et sublime : « Pour mériter Homère, Achille a combattu »<sup>52</sup>. On concède que le Prologue avec le discours du Soleil semble un peu long<sup>53</sup>. Mais *Le Temple de la Gloire*, opéra en cinq actes, plus vaste, contient de réelles beautés. L'acte I dans la Caverne de l'Envie est grandiose, et a inspiré à Rameau une musique bien digne d'enfoncer son malheureux neveu dans son complexe d'infériorité. C'est aussi le signe d'un grand poème lyrique que de

47 OCV, t. 28A, p. 173.

48 OCV, t. 66, p. 686.

49 OCV, t. 18c, p. 160.

50 OCV, t. 28A, p. 333.

51 Le besoin de cette synthèse s'est vite fait sentir, témoin le recueil factice intitulé *Poétique de M. de Voltaire. Observations recueillies de ses ouvrages* (Genève et Paris, Lacombe, 1766) dont le livre VII est consacré à des textes de Voltaire sur l'opéra.

52 OCV, t. 28A, p. 178.

53 Un nouveau prologue, plus bref, a été substitué lors d'une représentation à Bordeaux en 1763. La Bibliothèque de l'Opéra (C20061) possède le livret d'une représentation bordelaise. Voir Lionel Sawkins, « Voltaire, Rameau, Rousseau: a fresh look at *La Princesse de Navarre* and its revival in Bordeaux in 1763 », *SVEC*, n° 265 (1989), p. 1334-1340.

susciter une grande musique : « Profonds abîmes du Ténare, / Nuit affreuse, éternelle nuit »<sup>54</sup> est un des plus beaux morceaux de Rameau.

Plusieurs passages de *Samson* seront réutilisés dans *Zoroastre*. Le livret de *Samson* possède une réelle grandeur. Le sublime infernal inspire, sans conteste, Voltaire et Rameau, aussi bien dans *Le Temple de la Gloire* que dans *Samson*. Enfin et surtout, la pensée et la pratique de l'opéra chez Voltaire ont fortement contribué à l'évolution de la scène de son temps, et à l'évolution de son propre théâtre. *Sémiramis* et l'apparition du fantôme de Ninus ne se comprendraient guère sans l'expérience du merveilleux grâce à la scène lyrique. Même si l'on peut y voir le souvenir de l'*Hamlet* de Shakespeare ou des *Perses* d'Eschyle, ces deux sources sont passées par l'intermédiaire de l'opéra et de la liberté créatrice qu'il inspire, sans se soucier des bienséances ou de la vraisemblance. Le théâtre de Voltaire, comme l'a bien montré Pierre Frantz, a été vivifié par l'expérience de l'opéra<sup>55</sup>.

54 OCV, t. 28A, p. 333. Voir Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. X, p. 311-312.

55 P. Frantz, « L'opéra au secours du théâtre », dans F. Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, op. cit., p. 21-34, notamment p. 30-34.