

VOLTAIRE ET LA MUSIQUE, OU L'EMPIRE DU VERBE

Guillaume Métayer

CNRS (CELLF 17^e-18^e, équipe « Voltaire en son temps »)

Après les « Journées Voltaire » de juin 2011 dédiées à « Voltaire et les arts visuels »¹, celles de juin 2012 ont développé le deuxième volet de cette approche consacrée à « Voltaire et les arts ». Il s'est agi, cette fois, d'analyser les relations riches et complexes que l'écrivain et philosophe a entretenues avec la musique.

« Voltaire et la musique » : pour aborder cette question, nous nous sommes heurtés d'entrée de jeu à des obstacles similaires à ceux de l'année précédente. D'abord et avant tout, nous avons rencontré l'impression diffuse d'une lacune. Lacune de la critique sans doute, lacune de nos propres méthodes d'historiens de la littérature, heureusement secondés par les musicologues après l'avoir été par les historiens de l'art, mais aussi et peut-être surtout sentiment obscur, injuste peut-être, quoique entretenu par ses soins, d'une lacune de Voltaire lui-même, en tout cas le vague sentiment d'une attente déçue.

Pourquoi cette gêne initiale ? Sans doute parce que Voltaire n'est pas un écrivain d'art. Si l'on excepte le théâtre qui n'est certainement pas perçu alors comme un élément exogène aux belles-lettres, Voltaire n'a pas thématiquement un art particulier, à l'inverse de Diderot la peinture ou Rousseau la musique, dont le geste inaugura toute une lignée d'écrivains et de philosophes, de Baudelaire à Barthes en passant par le romantisme allemand, pour qui la chose artistique non seulement existe, mais joue un rôle essentiel, définitoire de la littérature. Pour des raisons profondes qui mériteraient sans doute d'être explorées plus avant, le paradigme voltairien de l'écrivain et du philosophe ne semble pas requérir d'engager un dialogue privilégié avec un autre médium que la littérature pour en explorer les limites, les origines, les enjeux. Voltaire n'éprouvait pas la nécessité de se penser comme artiste au miroir d'un autre art. Ici, comme dans tant d'autres domaines, il apparaît bien comme ce « dernier » représentant de l'ancienne France qu'avaient débusqué les Goncourt². Le « dernier des écrivains

1 Organisées par Sylvain Menant et Guillaume Métayer. Les actes ont été publiés dans la *Revue Voltaire*, n° 12 (2012), p. 141-258.

2 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : mémoires de la vie littéraire, 1864-1878*, Année 1864, 5 mai, éd. Robert Ricatte, Paris, Fasquelle-Flammarion, 1959, 4 vol., t. II, p. 41.

heureux »³ n'a pas ressenti le besoin de se projeter et d'observer en un miroir magnifiant. En somme, comme le remarque Mark Darlow, « son cas illustre [...] 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 ».

C'est donc privés d'emblée d'un « discours amoureux » sur un art, fût-ce sous forme de fragments à reconstruire, et confrontés d'abord à notre propre déception rétrospective et à la nécessité d'en déjouer les présupposés, que nous avons dû ressaisir la question de « Voltaire et la musique », comme, l'année dernière, celle des « arts visuels ». Bref, c'est toute une archéologie de la sensibilité que sont parvenus à esquisser les intervenants, sous couvert d'aborder des objets particuliers, de collecter des éléments épars, d'effectuer des sondages monographiques.

12 Je me propose d'indiquer ici quelques-unes des pistes et d'ébaucher une partie des tensions fécondes que leurs approches ont révélées. La dialectique la plus centrale semble constituée par la question des rapports entre le langage et la musique, au cœur, pour le meilleur et pour le pire, des relations que Voltaire a tissées, au fil du temps, avec cet art.

L'impression première d'un manque d'intérêt relatif de l'écrivain pour la musique dépend d'abord de cette hiérarchie implicite qui, à l'époque classique, place les arts du verbe et de l'esprit au-dessus des arts de la main et des sens. Toutes les études ne peuvent que revenir à cette évaluation fondamentale, qui forme la première limite du sujet. Cela ne signifie pas, pour autant, bien évidemment, que la musique soit tout à fait hors-champ pour l'écrivain. On notera ainsi que, sans avoir reçu lui-même de formation musicale, Voltaire a été entouré d'amateurs de musique : sans parler de son père réel ou fantasmé le chansonnier Roquebrune, sa propre sœur, son parrain l'abbé de Châteauneuf, son égérie Mme du Châtelet, son souverain d'élection Frédéric II, sa nièce Mme Denis, toutes les grandes figures de son proche entourage ont pensé ou pratiqué la musique à des niveaux souvent impressionnants. Voltaire s'est, toute sa vie, entouré d'un réseau de connaisseurs qu'il a utilisé pour combler son ignorance avouée en la matière.

À côté de ces notations biographiques, le principal point d'entrée des rapports entre Voltaire et la musique consiste, bien évidemment, dans les textes que Voltaire a composés pour être mis en musique, sa collaboration avec le plus

3 *Actualité littéraire*, Bulletin du Club des libraires de France, repris comme préface aux *Romans et contes* de Voltaire, [Paris], Club des libraires de France, 1958. Voir Roland Barthes, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 5 vol., t. II, p. 352-358.

grand musicien français de son temps, Rameau, mais aussi avec Grétry, ou encore avec Laborde, après la mort de Royer. Voltaire, rappelons-le, s'est illustré dans la tragédie en musique avec *Tanis et Zélide* (1733), *Samson* (1733-1736) et *Pandore* (1748) : qu'aucune de ces trois œuvres n'aient pu être représentées explique sans doute aussi le caractère de rendez-vous manqué que revêtit pour Voltaire l'aventure musicale, surtout si l'on note que le même sort attendait *Le Baron d'Otrante* (1768) et *Les Deux Tonneaux*, simple « esquisse d'opéra-comique » jamais mise en musique.

Quant aux pièces menées à terme, si intéressantes soient-elles, elles pâtissent peut-être d'un caractère légèrement subalterne. Il s'agit, fût-ce en collaboration avec Rameau, d'œuvres de commande et de circonstance, tels la comédie-ballet *La Princesse de Navarre* (1745) pour le mariage du dauphin et *Le Temple de la Gloire* (1745), cette pièce métastasienne visant à célébrer encore et toujours le miracle de Fontenoy. Fête de circonstance également, moment de jovialité légère et toute privée, et même œuvre collective que *La Fête de Bélesbat* (1725), autour de Mme de Prie.

À tout cela, il faut certes ajouter la fortune musicale des œuvres de Voltaire, adaptations, dès le XVIII^e siècle, de ses contes en opéras-comiques, puis de ses tragédies en opéras au XIX^e, et à nouveau de ses contes, pour la scène lyrique, sous diverses formes, au XX^e⁴ ; mais, pour être honnête, ce succès émane moins, semble-t-il, d'une destination fondamentalement musicale de l'œuvre de Voltaire que de ses qualités dramatiques, pathétiques et narratives, ainsi que de sa célébrité, légitimement exploitées par les compositeurs – à l'exception peut-être des adaptations musicales, russes notamment, du célèbre poème « Souvent un air de vérité », évoquées par Nicholas Cronk. C'est ce que suggère l'exemple du *Huron* de Grétry et Marmontel d'après *L'Ingénu*, dont nous parle Henri Dalem de la Compagnie de Quat'sous dans l'interview qu'il donne à la *Revue Voltaire*, à la suite du concert-lecture présenté en Sorbonne avec un grand succès auprès du public, lors des Journées de juin.

En somme, bien que la musique n'ait été pour lui ni un domaine de compétence, ni une grande passion, et encore moins un absolu comme elle le devint par la suite dans certaine tradition du XIX^e siècle, Voltaire, poète, homme de scène et esprit curieux, a multiplié les liens avec elle, mais toujours de façon plus ou moins marginale, et, en tout cas, médiatisée par le prisme du langage : c'est ce que tendent à confirmer les études ici réunies.

4 Sur ce point, voir François Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2011, et notre compte rendu dans la *Revue Voltaire*, n° 12 (2012), p. 373-376.

La musique n'est, si l'on peut dire, que l'un des beaux-arts. À ce titre, elle est, à « l'âge de l'éloquence » autant qu'au siècle de la « philosophie », reléguée au second rang par rapport aux arts du verbe. Dans la tradition à laquelle appartient Voltaire, on l'a dit, la musique se trouve d'emblée placée dans une double subordination : subordination au texte d'abord, au théâtre ensuite – une scène qui, nonobstant l'effort réformateur de Voltaire, reste fondamentalement contrôlée par le *logos*, et qui, fondée sur la défiance aristotélicienne envers l'*opsis*, tend au poème dramatique. Rien de surprenant, dans un tel contexte, à ce qu'il n'y ait pas d'article « Musique » dans le *Dictionnaire philosophique* (l'article « Critique » y développe, de manière significative, une défense de Quinault) ni même dans les *Questions sur l'Encyclopédie*. Ce n'est que dans l'article « Art dramatique » que la question musicale est abordée de front comme une catégorie des arts du spectacle⁵.

14

C'est bien par le texte et pénétré de sa primauté que Voltaire vient à la musique. C'est le poète en lui qui se fait auteur de livrets pour la scène, et l'article de Béatrice Didier analyse les innombrables embûches et obstacles historiques qu'il a rencontrés, notamment dans le contexte de sa collaboration avec Rameau, au moment de « crise » que connaît alors le « poème lyrique ». Ainsi, ce qui le conduit à la musique l'en écarte d'un même mouvement : comme l'a montré Marine Roussillon⁶, le Voltaire qui écrit *La Princesse de Navarre* en 1745, dans le sillage des comédies-ballets de Molière, craint de voir son texte « refroidi » par les intermèdes musicaux et cherche à exclure le musicien ou, du moins, à le réduire à une portion congrue, subordonnée à l'art poétique et dramatique qu'il exerce lui-même avec talent. À cet égard, le goût de Voltaire pour la musique française, la « déclamation notée » de Lully, puis son renouvellement par Rameau, s'inscrit pleinement dans cette priorité du texte : elle trahit un idéal où la musique devrait constituer, bien plus que l'expression des passions, un appoint de la parole. Et si la position de Voltaire dans le débat entre musiques française et italienne tout au long du XVIII^e siècle, se veut médiane et modérée, il n'en reste pas moins que, dans l'ensemble, l'attention extrême qu'il prête au génie des langues nationales dans leur rapport à la musique tend à lui faire privilégier, du moins en France, un style « français » fondé sur le génie oratoire et poétique de notre idiome : en ce sens, il ne semble pas si loin, malgré une première réaction assez froide, de la position de Rameau. Il revient ainsi souvent, par exemple dans *Le Temple du Goût*, sur l'erreur esthétique d'une musique qui serait en porte-à-faux par rapport à la nature de la langue pour laquelle elle a été composée.

⁵ OCV, t. 39 (2008), p. 44-101.

⁶ M. Roussillon, « *La Princesse de Navarre, comédie-ballet*. Enjeux d'une résurrection », communication présentée lors des Journées Voltaire de juin 2012, à paraître.

Ses aperçus de « critique musical », abordés par Martin Wählberg, confirment que le langage est bien le vecteur par lequel Voltaire entre dans la musique : son mutisme assourdissant au sujet des œuvres instrumentales de son temps le signale avec force.

Mark Darlow centre son étude sur cette question du rapport au langage, insistant sur des points nodaux comme la notion de « contre-sens », des figures cruciales, comme celle de Chabanon, et relevant également la place que Voltaire réserve à la performance des chanteurs dans la musique vocale et dramatique ainsi qu'à la tradition purement « orale » et non écrite dont ils dépendent – au fond, à ce que l'on pourrait appeler le jeu entre le langage et la musique, qui renvoie à la fois au jeu théâtral et au rôle de l'usage dans la langue, signes supplémentaires des prismes, ici féconds, à travers lesquels l'écrivain aborde l'art des « doubles croches ».

Cette préséance du verbe s'enracine et se ramifie dans la culture de Voltaire. Si l'écrivain, malgré son travail occasionnel de librettiste, est, pour ainsi dire, lacunaire en musique, s'il aborde surtout cet art en artiste du langage et dans le goût français, c'est parce qu'il est fidèle à sa fascination pour le « siècle de Louis XIV » qu'il considère, et, à bien des égards, construit, comme l'apogée historique de la France. *La Princesse de Navarre* renoue, à soixante-dix ans d'intervalle, avec le Molière de *La Princesse d'Élide*, en une visée de « résurrection » et un rêve de continuité indissociablement politique et esthétique. Or, cette conception, tout comme celle du génie des langues, conduit Voltaire à élaborer une caractérologie nationale qui est à la fois classique en son temps et singulièrement soulignée dans le rapport à la musique : comme si la musique, langue universelle dit-on souvent, avait été l'un des points de rupture les plus fracassants de l'universalisme à la française – de « l'universalité de la langue française ». Qu'il s'agisse de la querelle des musiques française et italienne, du genre aulique de la fête – où une forme typique de galanterie martiale est présentée comme une idiosyncrasie nationale, un motif que l'on retrouve également chez Grétry –, les genres liés à la musique semblent traversés par les questions nationales tout au long du XVIII^e siècle, d'une manière qui, là encore, laisse durablement Voltaire de l'autre côté d'une ligne de fracture esthétique. À cet égard, peut-être n'est-ce pas un hasard si le fameux *Dialogue sur la musique des Anciens* de l'abbé de Châteauneuf s'interrogeait déjà sur ces problèmes de l'universel et du particulier, l'un des points d'intersection de la Querelle des Anciens et des Modernes et de celle des Bouffons : « Ne dirait-on pas qu'il y a des terroirs pour les Esprits comme il y en a pour les fruits ? »⁷.

7 [1^{re} éd., 1727], Paris, Pissot, 1735, p. 10.

L'étude de Christophe Paillard sur la chanson apporte un élément dans cette construction des stéréotypes nationaux, sans perdre de vue, bien au contraire, la question centrale des relations entre le texte et la parole, ainsi que derrière le verbe, ce que les gens du XVIII^e siècle nommaient « l'esprit ». De fait, la chanson est l'une des manifestations de la fameuse « gaieté française », mais sa mise en lumière nous offre l'idée réjouissante qu'il existait un substrat musical à cet esprit de salon dont l'épigramme, entre autres poésies fugitives, savait si souvent capter les fulgurances. Ch. Paillard rend ici non la parole, mais la musique, voire la musicalité sous-jacente, implicite ou toujours prête à venir aux lèvres, à tant de textes et à tant de traits d'« esprit », c'est-à-dire nous restitue une idée de leur rythme profond, une part vivante de leur jovialité. Il y a quelque chose qui fredonne dans l'ironie des Lumières, qui n'est donc pas pur persiflage : cette approche nous aide également à nuancer encore et toujours la triste légende du « hideux sourire ». Bien sûr, comme le remarque Sylvain Menant⁸, cette facilité n'est pas le dernier mot de Voltaire, mais il n'est pas négligeable de nous rendre un peu de « la musique de l'esprit » qui animait ces êtres, quelques décennies avant que tout ne soit censé naître de « l'esprit de la musique ».

La chanson invalide-t-elle le « goût de Voltaire » tel que l'avait défini Raymond Naves⁹ ? Sans doute ne faudrait-il pas aller jusque-là. Elle démontre plutôt l'élasticité de ce goût dans la sphère privée et les concessions qu'il se permet au nom de la joie, de l'amour de la liberté et d'un sens de la transgression qui n'a jamais quitté l'auteur des « coïonneries » philosophiques et le polémiste tour à tour puriste et scatologique. On ne jugera pas davantage que *La Fête de Bélesbat*, dont les principales sources musicales ont été si bien élucidées ici par Judith le Blanc, invalide l'esthétique de Voltaire. La parodie, dans les deux sens du terme, confirme même plutôt le socle culturel lullyste de l'écrivain, tout comme le burlesque et le carnaval consolident l'ordre établi.

Toutefois, la musique demeure bien un point de tension à l'intérieur du « goût de Voltaire », moins peut-être par le biais de la chanson que par le rêve récurrent qu'elle induit d'une forme d'art que nous pourrions appeler total. Se dessinent ici les difficultés d'une dialectique du goût et du tout qui s'établit au cœur de l'ambivalence des Lumières vis-à-vis de la totalité, aussi bien dans le domaine esthétique que dans le champ du savoir, et dont l'encyclopédisme discontinu des œuvres alphabétiques offre l'exemple. Le goût est, en effet, défini par Voltaire comme une capacité à démêler, à distinguer¹⁰. En ce sens, l'homme du tout est

⁸ *Inventaire Voltaire*, article « Chansons », p. 231-232.

⁹ R. Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, Garnier, [1938].

¹⁰ « En général le goût fin et sûr consiste dans le sentiment prompt d'une beauté parmi des défauts, et d'un défaut parmi des beautés » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Goût », *OCV*, t. 42A [2011], p. 102).

souvent condamné à être le parangon du mauvais goût. C'est le cas du nouveau riche du *Temple du Goût* qui « entasse » tous les arts¹¹. Semblablement, lorsqu'un homme possède tout, il incarne volontiers cette autre dégradation du goût qu'est le dégoût : Pococuranté, dans *Candide*, le suggère. En même temps, l'homme des Lumières, dont le sénateur vénitien présente la face dépressive, aspire à une plénitude terrestre que les arts lui promettent à mesure qu'il se déprend de l'enthousiasme religieux, celle même dont *Le Mondain*, qui « aime [...] tous les plaisirs, les arts de toute espèce », exprime le flamboyant programme¹².

Ce sentiment de totalité, Voltaire en trouve une manifestation dans la fête, en particulier royale, où chacun des beaux-arts est censé apporter son tribut à la magnificence du souverain. Cette idée d'art total, Voltaire l'a aussi et surtout recherchée dans la tragédie, remontant jusqu'au modèle grec pour fonder en érudition sa grandiose réforme. Dès *Œdipe* en 1718, il a montré un désir constant de renouer avec le lyrisme choral de l'Antiquité, d'élaborer un spectacle total qui recoure moins au mélange des genres qu'au concours des arts. C'est encore l'idée de *Sémiramis* et de sa fameuse préface. Nulle surprise, à ce compte, qu'après Nietzsche en 1870¹³, un musicologue ait pu évoquer, en 1878, le wagnérisme de Voltaire¹⁴. Toutefois, cette assimilation insolite fut vite délaissée par le philosophe allemand qui finira par apparier Voltaire à Offenbach et à un « esprit parisien », devenu plus salubre à ses yeux¹⁵. Tout finirait donc encore en chansons, et l'insaisissable Voltaire n'a pas fini d'échapper à toute tentative de le fixer dans un seul ton.

11 OCV, t. 9 (1999), p. 127.

12 *Le Mondain*, v. 10, OCV, t. 16 (2003), p. 295.

13 Nietzsche, *Das griechische Musikdrama*, dans *Kritische Studienausgabe*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, Neuausgabe, 1999, 15 vol., t. I, p. 516-532 ; *Le Drame musical grec*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 2 vol., t. I, p. 135-149.

14 Edmond Van der Straeten, *Voltaire musicien*, Paris, J. Baur, 1878.

15 Automne 1887, fragment 9 [53], dans *Kritische Studienausgabe*, éd. cit., t. XII, p. 361.