

VOLTAIRE CRITIQUE MUSICAL DANS SA CORRESPONDANCE

Martin Wählberg

Université des sciences et techniques de Norvège, Trondheim

Quand on parle de musique chez Voltaire, c'est presque toujours l'opéra qui est envisagé. La plupart de ses textes sur la musique portent sur son rapport à l'opéra, ou sur des problèmes relatifs au genre, comme la fameuse question des différences entre l'opéra italien et l'opéra français. Cette prédominance du théâtre musical dans les textes de Voltaire n'a rien d'étonnant. Pour nombre de gens de lettres du XVIII^e siècle, la question de la musique se confond avec celle du spectacle scénique. Il est donc naturel que, chez Voltaire, les divers problèmes théoriques et esthétiques liés à la musique se traduisent par un discours portant principalement sur l'opéra ou sur la musique au théâtre de manière générale. Ce sont effectivement les genres auxquels Voltaire s'intéresse le plus. Or, ce qui sépare la musique instrumentale de la musique vocale, à un niveau formel, n'est pas seulement la présence de la voix. La musique vocale se distingue principalement par la présence d'un texte. Quand Voltaire se tourne vers la musique, il s'intéresse donc autant à un phénomène textuel qu'à un phénomène purement musical. Cela étant, toute musique au XVIII^e siècle comporte un élément discursif, puisque, dans la conception rhétorique qui est celle de la musique de toute l'Europe du XVII^e et du XVIII^e siècle, une pièce de musique est conçue à partir de principes rhétoriques empruntés à l'art de bien parler et de bien écrire.

Néanmoins, on est frappé par le peu d'intérêt que Voltaire porte à la musique instrumentale ou aux éléments purement musicaux dans l'art de la musique. On ne peut que s'étonner de l'absence de traces laissées dans les textes qui nous sont parvenus. Voltaire a passé plus de deux ans auprès de Frédéric II, entre 1750 et 1753. Or, la cour de Frédéric II est l'une des plus musicales d'Europe et elle se distingue précisément par la musique instrumentale, Frédéric étant lui-même flûtiste¹. On trouve à la cour de Frédéric, à l'époque où Voltaire y séjourne,

1 Sur la musique à la cour de Frédéric II de Prusse, voir Peter Rummenhøller, « Musikgeschichte im fridericianischen Zeitalter: die "Vorklassik" » et « Friedrich II, die Musik und das Musikleben am preussischen Hof », dans J. Ziechmann (dir.), *Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Grosse und seine Epoche*, Bremen, Zeichmann, 1985, p. 292-311.

des compositeurs et des musiciens de tout premier rang comme Carl Phillip Emmanuel Bach (le plus célèbre des fils Bach) et Quantz, l'un des flûtistes les plus célèbres du XVIII^e siècle. Carl Phillip Emmanuel Bach aussi bien que Quantz excellent d'abord dans la musique instrumentale. Quantz, on le sait, a écrit plusieurs centaines de concertos pour flûte, des concertos qui sont joués précisément à la cour. Le claveciniste qu'est Carl Phillip écrit des symphonies et de la musique de chambre. Une œuvre purement instrumentale comme *L'Offrande musicale* de Bach père est, on le sait, née d'une idée lancée pendant un séjour de celui-ci à la cour de Frédéric qui, en retour, reçoit la célèbre dédicace de cette œuvre énigmatique. Certes, Voltaire mentionne « les concerts » de Frédéric dans ses lettres, mais il ne commentera pas en abondance ou dans le détail les innombrables soirées instrumentales de la cour qui réunissent les meilleurs musiciens d'Europe.

70

Les passages sur la musique dans l'œuvre, pourtant monumentale, de Voltaire, ne sont pas très nombreux et sont généralement peu développés. On en trouve un exemple éloquent dans la suite du catalogue des écrivains du *Siècle de Louis XIV*. Face à la longueur des notices portant sur les auteurs, celle consacrée à la musique est d'une brièveté frappante puisqu'elle n'est composée que de quelques paragraphes².

Si Voltaire s'intéresse à l'opéra, c'est d'abord parce qu'il s'intéresse au texte. Quand il évoque un opéra, ses remarques portent presque toujours autant, sinon plus, sur le texte, sur le sujet de la pièce, sur les personnages ou sur les vers, que sur la musique elle-même ; même si, pour beaucoup d'auteurs du XVIII^e siècle, commenter un opéra revient à décrire la musique et à se prononcer sur le compositeur ou sur l'exécution proprement dite, c'est-à-dire, le plus souvent, sur les chanteurs. Un exemple caractéristique de la démarche de Voltaire se trouve dans l'un des célèbres passages où il commente Rameau :

Je trouve dans *Castor et Pollux* des traits charmants. Le tout ensemble n'est pas peut-être bien tissu. Il y manque le *molle et amoenum*, et même il y manque l'intérêt. Mais après tout je vous avoue que j'aimerais mieux avoir fait une demi-douzaine de petits morceaux qui sont épars dans cette pièce qu'un de ces opéras insipides et uniformes. Je trouve encore que les vers n'en sont pas toujours bien lyriques, et je crois que le récitatif a dû beaucoup coûter à notre grand Rameau. Je ne songe point à sa musique que je n'aie de tendres retours pour *Samson*³.

² Voir *OH*, p. 1215-1216.

³ Lettre à Thieriot, 6 décembre 1737 (D1396).

On voit comment une petite remarque sur la musique de Rameau est ajoutée incidemment par Voltaire à la fin de ce passage, mais uniquement pour se tourner aussitôt vers son propre livret d'opéra. Voltaire commente *Castor et Pollux* à partir de son métier d'homme de théâtre, à partir de la position de celui qui compose des vers servant de support à la musique, et non pas du point de vue de la musique elle-même. En matière d'opéra, Voltaire évite, dans de très nombreux cas, de parler de la musique pour se concentrer sur le texte.

La musique est, pour beaucoup d'auteurs du XVIII^e siècle, synonyme d'opéra, et Voltaire, en ce sens, suit la pratique de l'époque. Mais l'idée reçue selon laquelle tout le XVIII^e siècle français aurait abandonné la musique instrumentale, idée souvent défendue avec la célèbre formule de Fontenelle « sonate que me veux-tu ? »⁴, ne se justifie pas toujours, ni au niveau de l'histoire de la musique, ni au niveau de la présence de la musique dans la littérature. Les auteurs écrivent aussi sur la musique instrumentale. Si les grandes lignes du débat sur la musique au XVIII^e siècle en France sont centrées autour des questions de la musique et du langage – un débat mené la plupart du temps par des non-musiciens – et si ce débat écarte la plupart du temps la musique instrumentale⁵, la fiction en prose elle, dès le début du siècle, est un des lieux de la littérature où la musique instrumentale trouve un refuge. La fiction des romans, au début du XVIII^e siècle, se déroule de plus en plus souvent dans des cadres qui ressemblent plus ou moins à ceux du monde des lecteurs. Ce cadre narratif ouvre précisément la voie à des situations où les personnages font de la musique de chambre, c'est-à-dire, le plus souvent, de la musique instrumentale. Un des exemples les plus frappants est l'œuvre de Jean-Baptiste Boyer d'Argens, contemporain de Voltaire. Dans les très nombreux romans qu'il publie dans les années 1730 et au début des années 1740, il met en scène des situations de musique de chambre qui deviennent également le lieu de commentaires sur la musique, par exemple dans *Le Solitaire Philosophe* ou dans les *Lettres juives*⁶.

On peut néanmoins cerner, dans la correspondance de Voltaire, quelques commentaires critiques sur la musique où l'accent est mis sur la musique elle-même, c'est-à-dire sur la musique en dehors de son rapport avec le texte ou l'intrigue d'un opéra. Un aperçu de ces passages les plus significatifs permettra de mieux saisir la critique musicale dans l'écriture de Voltaire.

4 L'anecdote est rapportée par Rousseau dans l'article « Sonate » de l'*Encyclopédie*, t. XV (1765), p. 348.

5 Sur cette question, voir par exemple le chapitre « Vers une sémiotique musicale » de Béatrice Didier dans son ouvrage *La Musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

6 Voir Boyer d'Argens, *Mémoires du marquis de Mirmon ou le Solitaire Philosophe*, Amsterdam, Wetstein et Smith, 1736, p. 121 ; t. II, p. 180.

LES BASES D'UNE CRITIQUE MUSICALE

Voltaire développe lui-même les bases de ce que l'on pourrait appeler une théorie du jugement musical. Dans plusieurs écrits (aussi bien dans sa correspondance qu'ailleurs), il met en place un principe critique qui sera le fondement de tout jugement en ce qui concerne le domaine musical : pour juger d'une œuvre de musique, on ne peut pas, pour Voltaire, opérer par un acte qui repose sur la raison, il faut s'en remettre au sentiment personnel et, comme il l'affirme explicitement, au cœur. C'est un principe de base qui paraît constant dans la pensée de Voltaire et que l'on trouve sous sa plume à différentes périodes de sa vie.

72

Dans son *Essai sur la poésie épique* de 1727, il affirme, par une analogie entre la poésie et la musique, que « pour juger des poètes il faut savoir sentir, il faut être né avec quelques étincelles du feu qui anime ceux qu'on veut connaître ; comme pour décider sur la musique, ce n'est pas assez, ce n'est rien même de calculer en mathématicien la proportion des tons, il faut avoir de l'oreille et de l'âme »⁷. Là où la musique se distingue des principaux domaines de l'art c'est, pour Voltaire, dans l'absence de cohérence et de système. Ce point de vue est constant chez Voltaire, et se retrouve tout au long de sa carrière. Ainsi, il affirme par exemple, à un âge avancé, lorsque Gluck connaît son succès : « Il se peut que j'aie eu tort ; il se peut aussi que les autres morceaux de ce Gluck ne soient pas de la même beauté. De plus, je sens bien qu'il entre un peu de fantaisie dans ce qu'on appelle goût en fait de musique »⁸.

Pour Voltaire, cette *fantaisie* repose sur le caractère arbitraire de l'art musical. En 1777, donc un an avant sa mort, il reprend ce mot *arbitraire* à propos de la musique, mot qui revient sans cesse sous sa plume : « Pour la musique, c'est un art dans lequel tout est arbitraire »⁹. En 1769, il avait écrit : « J'avoue encore qu'en fait de musique et de fêtes le goût est un peu arbitraire »¹⁰. De même, deux ans plus tôt : « il y a bien de l'arbitraire dans la musique »¹¹. C'est précisément cet « arbitraire » qui fait qu'en ce qui concerne les productions des compositeurs, on ne peut fonder de jugement sur la raison. Le terme qui est retenu, dans cette même lettre de 1769, est le mot « cœur ». Le critique qui s'exprime sur la musique doit se restreindre à communiquer ce qu'il sent dans son cœur, car « c'est un juge infaillible »¹².

7 *Essai sur la poésie épique*, éd. D. Williams, OCV, t. 3B (1996), p. 422.

8 Lettre à Mme du Deffand du 25 janvier 1775 (D19308).

9 Lettre au comte de La Touraille du 5 mars 1777 (D20592).

10 Lettre au duc d'Aumont du 9 août 1769 (D15807).

11 Lettre à Chabanon du 16 mars 1767 (D14044).

12 *Ibid.*

Une lettre de 1739 suggère que ce caractère fondamental de la musique, caractère qu'elle partage avec quelques autres arts, s'explique par le fait qu'elle ne peut exprimer une pensée : « Il en est, ce me semble, de la sculpture et de la peinture comme de la musique : elles n'expriment point l'esprit »¹³. La musique ne peut rendre une pensée ou un raisonnement logique. Pourtant, la musique appartient depuis les plus anciennes traditions aux mathématiques. Voltaire, dans ses travaux sur Newton, s'occupe précisément de musique dans cette perspective¹⁴. Mais il n'accordera jamais vraiment, du moins au niveau théorique, une place au raisonnement dans le jugement en matière de musique.

Voltaire établit donc un vrai principe fondamental qui peut servir de base à sa critique musicale. Ce principe esthétique est formé à partir d'une qualité présumée de la musique (celle de ne pas dépendre de la raison) qui, par la suite, mène à un principe qui doit guider celui qui goûte les plaisirs sonores et qui les commente, principe qui consiste à fonder le jugement sur le sentiment du cœur. Les principes d'arbitraire, de manque de cohérence et de jugement du cœur sont ainsi posés et maintenus comme principes fondamentaux de toute sa critique musicale.

VOLTAIRE CRITIQUE MUSICAL DANS SA CORRESPONDANCE

À lire la correspondance, les choses deviennent moins simples. À maintes reprises, Voltaire y commente telle ou telle œuvre, ou telle ou telle tradition musicale, en ne suivant pas ses propres principes. Il n'est cependant pas étonnant que, dans les lettres qu'il adresse à des compositeurs, comme Laborde ou Rameau, Voltaire esquive les propos critiques trop directs envers le style musical de ses interlocuteurs. Mais même en tenant compte du lien entre Voltaire et les différents destinataires, lien qui n'est donc pas sans influencer ses propos sur la musique, en particulier quand il s'adresse à des compositeurs ou à des musiciens, les variations sont telles qu'il est difficile de cerner sa position sur telle ou telle œuvre musicale.

Le fait le plus étonnant, chez Voltaire, est l'absence d'une critique musicale. Même là où, apparemment, il y a un commentaire sur la musique, on s'aperçoit qu'en réalité, il ne commente pas l'élément musical. On est en effet souvent confronté, non pas au principe de jugement à partir du goût ou du cœur, mais à une absence totale de jugement personnel. Car, pour s'exprimer sur une

¹³ Lettre au comte de Caylus du 9 janvier 1739 (D1757).

¹⁴ Voir les *Éléments de la philosophie de Newton*, chap. 14, « Du rapport des sept couleurs primitives avec les sept tons de la musique », *OCV*, t. 15 (1992), p. 386-395.

œuvre, Voltaire dépend de l'avis des gens qui l'entourent¹⁵. Il met facilement en avant le sentiment de quelqu'un d'autre au lieu d'avoir confiance en son propre jugement, et les exemples en sont nombreux. Au sujet de la musique que Jean-Benjamin de Laborde écrit sur son propre texte pour *Pandore* (1767), il se repose toujours sur l'avis positif de Mme Denis : « mais ma nièce s'y connaît bien ; pour moi je ne suis qu'un ignorant »¹⁶. Et même si Voltaire a des positions très décidées sur certaines matières, comme pour la défense du récitatif de Lully, il avoue souvent suivre le goût général. Il écrit par exemple en 1733, à propos de la musique qu'il souhaite pour l'un de ses projets d'opéra : « Je ne suis point connaisseur en musique ; mais j'ai des oreilles et je vois quel est le goût du public »¹⁷.

74

Cette abondante présence du jugement rapporté des autres pose problème. Non seulement elle montre l'absence de commentaires de Voltaire lui-même, mais elle est aussi à l'opposé du principe du jugement du cœur. Si Voltaire, pour évoquer les qualités d'une œuvre de musique, recourt presque toujours à l'autorité d'un tiers, c'est parce que celui-ci possède une compétence en la matière qu'il n'a pas. D'ailleurs, il ne cesse de le répéter : c'est parce que telle ou telle personne s'y connaît qu'il faut suivre son avis. Il admet donc qu'il faut quand même posséder certaines connaissances pour pouvoir s'exprimer sur la musique, et, par conséquent, que la musique est composée d'éléments identifiables par ceux qui la connaissent. Il admet donc que le jugement sur la musique peut reposer sur la connaissance et sur le raisonnement.

Voltaire peut aussi s'exprimer de manière complètement contradictoire à propos d'un même compositeur. Les deux exemples les plus frappants sont bien connus. En octobre 1733, Voltaire écrit à propos de Rameau que c'est un « homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact, et ennuyeux »¹⁸. Or, quelques mois plus tard, en

15 Dans son livre sur la musique chez Voltaire, Edmond Van der Straeten met en avant le goût musical de Voltaire lui-même : « il possédait un flair très fin en musique[...]. De même, lorsqu'il se considère comme "peu musicien" ou "pas musicien", faut-il le croire sur parole ? Cent faits démontrent le contraire » (*Voltaire musicien*, Paris, J. Baur, 1878, p. 12). Mais le critique admet ailleurs que les commentaires de Voltaire sur la musique elle-même sont maigres, par exemple au sujet de la partie musicale des représentations opératiques à Ferney : « La correspondance du patriarche est assez sobre, à l'endroit des Troqueurs, de Vadé et de Dauvergne ». Il ajoute : « on peut regretter qu'il n'ait point dépeint, comme il l'a fait pour Fanime, le rôle de la *serva Padrona* » (p. 33-34).

16 Lettre à Thieriot du 19 septembre 1766 (D13572).

17 Lettre à Moncrif du 20 avril 1733 (D601).

18 Lettre à Cideville du 2 octobre 1733 (D661). Cette position sur Rameau va revenir sous la plume de Voltaire, par exemple dans *Le Siècle de Louis XIV* où, de manière générale, les parallèles avec sa correspondance au sujet de la musique sont nombreux. Il écrit par exemple au sujet du récitatif de Rameau par rapport à celui de Lully : « le récitatif [de Lully] est si beau que Rameau n'a jamais pu l'égalier [...]. Rameau a enchanté les oreilles, Lully enchantait l'âme » (*OH*, p. 1216).

décembre, il écrit à Rameau lui-même : « Votre musique est admirable »¹⁹, et il continuera par la suite de se prononcer en faveur de la musique de Rameau. Peu importe la logique de l'écriture épistolaire, il est étonnant que Voltaire fournisse des jugements aussi contradictoires dans un intervalle aussi court. La même chose se reproduit à l'occasion de la fameuse musique de Royer pour *Pandore*. Voltaire est d'abord très enthousiaste ; il écrit dans une lettre à Mme Denis : « Royer est un profond génie ; il joint l'esprit de Lully à la science de Rameau, le tout relevé de beaucoup de modestie ; c'est dommage que made Denis, qui se connaît un peu en musique, n'ait pas entendu la sienne »²⁰. Par la suite ses commentaires sur la musique de Royer, « un assez médiocre musicien »²¹, seront très sévères.

Les deux exemples de Rameau et de Royer sont particuliers, puisqu'il s'agit dans les deux cas de compositeurs avec lesquels Voltaire a lui-même collaboré. Ses commentaires relatifs à leur musique s'inscrivent donc dans des stratégies où son avis personnel sur la qualité musicale est subordonné à d'autres intérêts. Il faut aussi prendre en compte la différence entre les lettres où Voltaire s'adresse directement aux compositeurs dont il commente la musique, et les lettres destinées à d'autres lecteurs où il se prononce sur le même compositeur. Mais il n'en résulte pas moins que Voltaire est capable de dire exactement le contraire de ce qu'il a lui-même dit à propos d'un compositeur.

Si l'on met de côté les commentaires contradictoires et les commentaires donnés directement aux compositeurs ou aux musiciens eux-mêmes, on se retrouve avec un nombre assez réduit de lettres où Voltaire donne un jugement en matière de musique.

Les jugements positifs existent, bien sûr. Mais si l'on écarte tous ceux qui sont exprimés dans des lettres à l'intention de compositeurs ou de musiciens, il reste surtout l'attachement de Voltaire pour Lully. Or, son avis en faveur de Lully concerne presque exclusivement le récitatif, et celui-ci est défendu non pas pour des raisons qui tiennent à la musique, mais parce que c'est une « belle déclamation notée »²². À l'égard du reste de la musique de Lully, c'est-à-dire en dehors du récitatif, Voltaire fait preuve d'un enthousiasme beaucoup plus modéré.

Là où Voltaire excelle en tant que critique musical, là où vraiment il s'exprime sur la musique, c'est-à-dire sur la musique elle-même, hors de son rapport avec la langue, c'est quand il donne un avis négatif. Si Voltaire ne sait pas toujours ce qu'il aime en musique, il reconnaît très facilement ce qu'il n'aime pas. Si, de

¹⁹ Lettre à Rameau du 15 décembre 1733 (D690).

²⁰ Lettre à Thieriot du 19 décembre 1754 (D6036).

²¹ Lettre à Laborde du 4 novembre 1765 (D12966).

²² *Ibid.*

son propre aveu, il est obligé de suivre le sentiment de ses proches, ou même du grand public, pour donner un avis favorable, il prend beaucoup plus d'assurance quand il s'agit de condamner une œuvre musicale.

Ces commentaires sont nombreux, et ils sont partout. Ce qui est particulièrement frappant, surtout dans le contexte qui deviendra plus tard celui de la Querelle des Bouffons, c'est le rejet à la fois de la musique italienne et de la musique française. Hormis pour son récitatif, Voltaire n'est pas un admirateur de Lully²³. En 1754, à quelques mois de distance, il reprend l'argument stéréotypé de ce qui, à cette époque, est devenu la Querelle des Bouffons : « Mon cher et ancien ami, s'il est triste que les Français n'aient point de musique, il est encore plus triste qu'ils n'aient point de lois »²⁴. Mais ce n'est que pour dire, quelques mois plus tard, à propos de l'invitation de Frédéric II de venir assister à son opéra : « Vous pensez bien que je n'aime pas assez la musique italienne pour l'aller entendre »²⁵. Décidément Voltaire n'aime pas la musique italienne, et il avoue à Chabanon : « Par ma foi la musique italienne n'est faite que pour faire briller des châtres à la chapelle du pape »²⁶. C'est aussi lorsqu'il s'exprime contre un compositeur ou contre un certain genre de musique qu'il ose s'éloigner des bases étroites qu'il a lui-même posées en faveur d'une critique musicale fondée uniquement sur un jugement lié à une impression personnelle imprécise, que celle-ci se cache sous le nom de *goût*, de *sentiment*, d'*âme* ou de *cœur*.

Il suit certes parfois les principes qu'il a établis. C'est le cas par exemple d'une lettre à Chabanon où il s'exprime à propos de Corelli. Corelli, il faut le rappeler, est le compositeur de musique instrumentale par excellence dont le renom repose essentiellement sur sa production de sonates et ses *concerti grossi* qui deviennent le modèle de la musique instrumentale pendant toute la première moitié du XVIII^e siècle, pour Vivaldi, pour Händel et aussi pour Bach. À propos de ce père de la sonate, Voltaire s'exprime ainsi dans une lettre à Chabanon : « 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. J'aimais mille fois mieux les noëls de Mouton, et de Roland Lassé »²⁷.

Mais à part cet exemple concernant Corelli, quand il s'agit de critiquer une œuvre de musique ou un style musical, Voltaire n'a pas de difficulté pour

²³ Voltaire remarque dans *Le Siècle de Louis XIV* que « Lulli, à son récitatif près, ne peut plus être chanté » (*OH*, p. 1195).

²⁴ Lettre à Cideville du 28 janvier 1754 (D5639).

²⁵ Lettre à Mme Denis du 5 mai 1754 (D5803).

²⁶ Lettre à Chabanon du 29 janvier 1768 (D14705). Voltaire écrit, dans *Le Siècle de Louis XIV* : « nous n'avons point l'habitude, qu'on a eue longtemps chez le pape et dans les autres cours italiennes, de priver les hommes de leur virilité pour leur donner une voix plus belle que celle des femmes » (*OH*, p. 1215).

²⁷ Lettre à Chabanon du 8 janvier 1773 (D18123).

s'appuyer sur des arguments techniques, voire sur des raisonnements, ce qu'il avait pourtant banni du vocabulaire du critique musical. Voltaire sait expliquer pourquoi il n'aime pas telle ou telle œuvre. C'est, en ce qui concerne la musique italienne, mais aussi la musique française, surtout la présence de notes rapides, de traits et de gammes, qu'il ne peut supporter. Dans une de ses lettres réécrites à Mme Denis après son séjour à Potsdam, il affirme : « je n'ai jamais trop senti l'extrême mérite des doubles croches »²⁸. Ce terme de « doubles croches » reviendra comme le credo de son mépris de la musique virtuose. Il dit par exemple que les compositeurs d'opéras italiens ne sont que des « faiseurs de doubles croches »²⁹. Quand il critiquera la génération de Philidor, c'est-à-dire de l'opéra-comique, c'est le même terme qui apparaît ; il n'aime pas « les doubles croches de la musique nouvelle »³⁰. Il faut aussi rappeler qu'il avait déjà utilisé la formule à propos de Rameau : « je crois que la profusion de ces doubles croches peut révolter les lullistes »³¹. On peut bien sûr voir dans l'utilisation systématique de la formule assez peu précise de « doubles croches » une expression générale qui sert à véhiculer un mépris pour l'art musical. Mais elle montre aussi, de manière très précise, ce que Voltaire n'aime pas dans la musique. C'est précisément ce qu'il dénonce à propos des castrats du Vatican : la musique virtuose, la musique qui n'exprime rien, la musique qui sert d'abord à mettre en valeur le savoir du compositeur, ou pire, l'orgueil d'un instrumentiste ou d'un chanteur.

Voltaire s'exprime parfois en faveur d'une pièce ou d'un compositeur. Contrairement à ce qui est typiquement la règle dans les récits de fiction en prose au XVIII^e siècle, ces jugements qui apparaissent dans la correspondance ne sont pas développés à partir de situations ou de scènes. Ils rentrent plutôt dans des passages argumentatifs. Il semble que le jugement favorable, dans la correspondance de Voltaire, soit lié à la mémoire. Dans une lettre à Chabanon où il répond à celui-ci sur la langue et la musique, il commente les compositeurs mentionnés par Chabanon, en mettant en avant des compositeurs qu'il a dû entendre dans sa jeunesse. Il s'agit encore de Corelli : « Ce Corelli est bien postérieur à Lulli, puisqu'il mourut en 1734. Si vous voulez avoir un modèle de récitatif mesuré italien, avant Lulli, absolument dans le goût français, faites-vous chanter par quelque basse taille le *sunt rosae mundi breves*, de Carissimi. Il y a

²⁸ Lettre à Mme Denis du 22 août 1750 (D4193). Voir *Paméla* [« Lettres de M. de Voltaire à Mme Denis, de Berlin »], Lettre 4, OCV, t. 45c (2010), p. 87.

²⁹ Lettre à Laborde du 4 novembre 1765 (D12966).

³⁰ Lettre à Mme du Deffand du 24 novembre 1774 (D19199).

³¹ Lettre à Thieriot du 11 septembre 1735 (D911).

encore quelques vieillards qui connaissent ce morceau de musique singulier »³². Si pour Voltaire, c'est la manière de Carissimi de mener le chant qui lui plaît, c'est clairement aussi ici le plaisir d'une œuvre entendue longtemps auparavant et dont la mémoire lui est chère.

Dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, Voltaire revient également sur Carissimi : « Les amateurs ont encore quelques motets de Carissimi qui sont précisément dans ce goût »³³. Il fait ainsi écho à ce qu'il affirmait dans *l'Essai sur la poésie épique* : « La musique des anciens Grecs, autant que nous en pouvons juger, était très différente de la nôtre. Celle des Italiens d'aujourd'hui n'est plus celle de Luigi et de Carissimi »³⁴. Dans ce contexte d'un jugement favorable qui est fondé surtout sur un *souvenir*, il faut peut-être revoir ce qui est dit le plus souvent à propos de sa défense de Lully autour des années 1770. On a souvent du mal à s'imaginer à quel point Voltaire plaide, avec Lully, pour une musique qui à cette époque doit paraître démodée. Voltaire est plus ou moins le seul à défendre Lully aussi tardivement, et ce n'est peut-être pas uniquement parce qu'il aime le récitatif de Lully. Ce récitatif, on l'oublie facilement, était une déclamation qui n'était peut-être pas forcément aussi éloignée de la déclamation théâtrale. Ce que Voltaire appréciait chez Lully, c'est le souvenir d'une musique lointaine, et c'est, du même coup, précisément ce qu'il apprécie au théâtre. Ces commentaires dévoilent chez Voltaire un sentiment humain très répandu : celui d'apprécier en musique surtout les morceaux qui sont liés à des souvenirs qui nous sont chers.

³² Lettre à Chabanon du 8 janvier 1773 (D18123).

³³ *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique » (1770), *OCV*, t. 39 (2008), p. 95.

³⁴ *Essai sur la poésie épique*, *OCV*, t. 38, p. 399-400. Dans *Le Siècle de Louis XIV*, Voltaire commente également la musique des Anciens par rapport à la musique de Luigi : « Rien ne ressemble plus à ces récitatifs que le fameux motet de Luigi, chanté en Italie avec tant de succès dans le xvii^e siècle [...]. Il faut bien observer que dans cette musique de pure déclamation, qui est la *mélopée* des Anciens, c'est principalement la beauté naturelle des paroles qui produit la beauté du chant » (*OH*, p. 1216).