

Transformation de l'opéra français au XVIII^e siècle

Yoshihiro NAITO

要約

フランス・オペラは18世紀前半に大きく変貌した。『優雅なヨーロッパ』から始まるオペラ＝バレエの流行によって、バレエを中心としたジャンル（オペラ＝バレエ、パストラル・バレエなど）がオペラ座を占領する一方、音楽悲劇は凋落する。ダンスに大きな比重を置くジャンルの隆盛の結果、エール、ダンス、合唱といったディヴェルティスマンの要素、すなわち音楽を中心とした要素が増えていって、物語的要素であるレシタティブを圧倒するようになる。こうしたフランス・オペラの変化に影響を与えたオペラ台本作家として、オペラ＝バレエを創始したラ・モット、さらにオペラ改革の意図を持ってオペラの世界にデビューしたヴォルテールを取り上げ、彼らのドラマツルギーやオペラ改革の内容を検討することで、彼らが18世紀前半のフランス・オペラの変貌にどのように貢献したのかを明らかにする。最後に、レシタティブの変貌に光を当てることで、18世紀中ごろのフランス・オペラがどのような状態になっていたのかを明らかにする。

Keywords : La Motte, Voltaire, Rameau, opéra-ballet, tragédie lyrique

1. Introduction

L'opéra français se transforma beaucoup dans la première moitié du XVIII^e siècle. De manière générale, depuis la création de l'opéra-ballet en 1697, la place accordée aux éléments de divertissement (dances, airs et chœurs) augmenta au détriment de celle donnée au récitatif. L'intérêt des spectateurs se détourna petit à petit de celui-ci pour se porter vers la musique et la danse. Ce changement d'équilibre à l'intérieur des œuvres engendra une grande transformation du rapport entre poésie et musique d'une part et dans la relation entre librettistes et musiciens d'autre part.

La Motte et Voltaire, deux librettistes d'opéra contribuèrent à la métamorphose de l'opéra en France. La Motte, créateur de l'opéra-ballet, soutint pour le nouveau genre une dramaturgie tirée de la critique de la théorie traditionnelle des trois unités.¹⁾ Voltaire, inspiré par le « goût tout nouveau »²⁾ de la musique d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, essaya de faire une réforme de l'opéra français qui depuis Boileau avait toujours été critiqué comme étant efféminé.

L'objet de cet article est de présenter la modification que subit l'opéra français dans la

première moitié du XVIII^e siècle et comment y contribuèrent les deux librettistes d'opéra, La Motte et Voltaire.

2. Création de l'opéra-ballet

Le succès de *L'Europe galante* (poésie de La Motte, musique de Campra) encouragea chez les Français le goût pour le ballet tel que l'opéra-ballet, le ballet héroïque, la comédie-ballet, l'acte de ballet. Cela entraîna le déclin de la tragédie lyrique. Au cours des deux premières décennies du XVIII^e siècle, il fut créé plus de tragédies lyriques que de ballets. Après une période d'équilibre entre les deux genres dans les années 1720, le nombre de créations de ballets surpassa celui des tragédies lyriques au niveau de la popularité et de la fécondité dans les années 1730 et 40. Dans les années 1740, on ne créa que trois tragédies lyriques à l'Opéra de Paris qui était occupé principalement par les ballets.³⁾

Alors que la tragédie lyrique a une cohérence en action et en personnages, l'opéra-ballet rassemble quatre ou cinq actions différentes (dites « entrées ») avec des personnages différents dans un même spectacle, où les airs et les danses sont plus importants que les récitatifs. Chaque acte forme un tout complet en soi et ils « n'ont d'autre lien entre eux qu'une relation plus ou moins vague à une idée générale exprimée par le titre ». ⁴⁾ Pourquoi La Motte créa-t-il ce type d'opéra?

La Motte s'oppose à l'idée d'obéir aveuglément aux trois unités. En ce qui concerne les unités de lieu et de temps, il soutient qu'« il ne faudrait pas s'y attacher avec assez de superstition pour ne les pas sacrifier dans le besoin à des beautés plus essentielles ». ⁵⁾ Pour cette raison, La Motte fait remplacer l'unité d'action par l'unité d'intérêt. Tandis que la première est souvent partagée par plusieurs personnages, la deuxième est une règle qui est absolument nécessaire pour accomplir le but recherché au théâtre qui est d'enchanter les spectateurs. ⁶⁾

Mais en quoi consiste l'art de cette unité dont je parle? C'est, si je ne me trompe, à savoir dès le commencement d'une pièce indiquer à l'esprit et au cœur l'objet principal, dont on veut occuper l'un et émouvoir l'autre; (...). (*Premier discours*, 557)

La Motte nous incite fortement à occuper l'esprit et à émouvoir le cœur dès le commencement d'une pièce. Car, le cœur étant une fois ému, « l'esprit n'est plus maître d'examiner » (*Premier discours*, 569). Le poème réussira à guider les spectateurs absorbés jusqu'à la fin de la pièce. Là, nous pouvons percevoir les lignes d'une nouvelle dramaturgie pour l'opéra-ballet.

La Motte fait des propositions concrètes pour cette nouvelle dramaturgie dans son *Troisième discours*. D'abord, selon lui, il faut faire « un premier acte le plus pathétique qu'il se pourrait », ⁷⁾ car émouvoir le cœur dès le premier acte, « c'est moins un obstacle qu'une facilité à exciter de nouvelles larmes. On n'a qu'à continuer de frapper le cœur par l'endroit qu'on a déjà trouvé sensible » (*Troisième discours*, 633). Au contraire, il ne serait pas aisé de vouloir faire répandre des

larmes au cinquième acte, puisque rien n'est plus difficile que d'émouvoir un cœur solidement tenu par un esprit qui examine les fautes de la pièce. Ensuite, il fait une deuxième proposition : « Cette attention qu'il faut donner à la gradation d'intérêt dans les cinq actes, il faut la porter ensuite à chaque acte en particulier, le regarder presque comme une pièce à part et en arranger les scènes de façon que l'important et le pathétique se fortifient toujours » (*Troisième discours*, 633). En bref, la structure d'une pièce théâtrale doit être faite comme si le poète exposait, nouait et dénouait une action dans chaque acte. Il nous est aisé de voir ici que cette proposition se réfère à la dramaturgie de l'opéra-ballet.

L'Europe galante contient des récitatifs d'autant plus limités qu'elle est remplie de couplets, de chœurs, d'airs chantés et dansés grâce aux situations amoureuses elles-mêmes. Elle devient un modèle du genre pour les successeurs. Dans les genres de ballet, le récitatif est tellement limité qu'il sert de prétexte à des airs et des danses. Lecerf de La Viéville se plaint déjà en 1705 du raccourcissement du récitatif : « ils [nos maîtres d'aujourd'hui] accourcissent le récitatif tant qu'ils peuvent, et ils mettraient volontiers tout en airs ». ⁸⁾ Le raccourcissement du récitatif entraîne nécessairement une augmentation des airs chantés et dansés et un appauvrissement de l'action. Dans la préface de *l'Œdipe* de Voltaire publiée en 1730, nous pouvons trouver une description de l'opéra tel que le conçoivent les gens de l'époque :

L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. ⁹⁾

Ce passage nous montre bien les critiques et l'ironie de Voltaire devant le « spectacle aussi bizarre que magnifique » qu'est l'opéra. Car, l'opéra est, d'après lui, un spectacle pour « les yeux et les oreilles » composé « de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes », où la cohérence et la nécessité de l'action ne sont pas très importantes. La rédaction de l'opéra *Samson* vers 1733 sera pour lui l'occasion de tenter de faire une réforme de l'opéra français. Nous nous proposons d'éclaircir ce qu'il a cherché à faire, quel est le but de sa réforme et quels en sont les résultats.

3. Poésie et musique chez Rameau

Avant de nous occuper de la réforme voltairienne de l'opéra, nous allons focaliser notre

attention sur le rapport entre poésie et musique chez Rameau. En effet, pour comprendre le concept d'opéra chez Voltaire, il nous est utile de savoir quelles sont les caractéristiques d'*Hippolyte et Aricie* (1733), cette œuvre qui le poussa à composer des livrets d'opéra.

Quand il met la poésie en récitatif, le musicien porte la plus grande attention à la prosodie (inflexion et mesure) et au tempo de la déclamation, au détriment de la propriété musicale (rythme et mélodie).¹⁰⁾ La prosodie de la langue règne dans le récitatif.¹¹⁾ Comme le dit Chabanon dans le dernier quart du XVIII^e siècle, « la partie la moins musicale de la musique, est le simple récitatif, qui tend à se rapprocher de la parole ». ¹²⁾ Cette définition est confirmée par l'article de l'*Encyclopédie*. Le récitatif « est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole ; c'est proprement une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. (...) On ne mesure point le récitatif en chantant ; car cette cadence qui mesure le chant, gênerait la déclamation ». ¹³⁾ Et comme le dit Rameau, c'est dans le récitatif que la musique n'est pas apte à imposer le rythme, et il en va de même chez les Français et les Italiens.¹⁴⁾ Le récitatif est la partie la plus sujette à être dominée de chaque langue et la plus difficile à rendre universelle, contrairement à la musique instrumentale.

Au contraire, la musique domine dans les airs, les chœurs et les danses. La musique contient des structures inhérentes propres qui expriment des idées que le spectateur peut comprendre : les formes musicales. D'ailleurs, chaque passage musical contient une certaine structure harmonique qui ressemble à la prosodie langagière. C'est sous le règne des formes musicales que les parties instrumentales peuvent produire une idée. C'est pourquoi la musique instrumentale peut exprimer une idée sans l'aide de mots. Nous oserons dire que dans cette musique il nous est possible de comprendre l'état d'âme d'un personnage sans comprendre ses paroles. La célèbre anecdote où Rameau dit qu'il pourrait mettre en musique la *Gazette de Hollande*¹⁵⁾ doit être comprise dans ce sens. La musique composée de cette façon peut être universelle, puisqu'elle n'est fondée sur aucune prosodie langagière.

De ce point de vue, nous énumérerons trois caractéristiques du rapport entre poésie et musique dans *Hippolyte et Aricie*.

La première caractéristique est l'introduction du style d'air avec da capo. Au début de chaque acte (sauf au deuxième acte), un des personnages principaux présente un thème de l'acte en chantant un air avec da capo. Le mérite d'avoir placé un grand monologue au début de chaque acte revient au poète Pellegrin, mais c'est à Rameau que revient le mérite esthétique d'avoir mis ces monologues en musique avec da capo. Cela est très clair si nous les comparons avec ceux de Montéclair dans *Jephté* écrit l'année précédente par le même Pellegrin, car les monologues de *Jephté* ne sont mis en musique que d'une manière traditionnelle. Il nous semble que Montéclair ne comprend pas que ces monologues peuvent donner dès le début de l'acte la tonalité des états d'âme des personnages.

La deuxième caractéristique de la musique de Rameau consiste dans le récitatif accompagné. Nous y trouvons le récitatif accompagné de Phèdre jalouse des amours d'Hippolyte et d'Aricie à la

fin du premier acte, celui de Thésée fâché fortement contre son fils amoureux de sa femme à la fin du troisième acte, celui de Phèdre qui, en proie aux remords, regrette la mort d'Hippolyte à la fin du quatrième acte, et celui de Thésée qui, ayant appris la vérité de la bouche de Phèdre, chante son désespoir et ses remords au début du cinquième acte. Tous ces récitatifs accompagnés, chantés après une ritournelle¹⁶⁾ précédée d'un récitatif simple, réussissent à exprimer parfaitement les émotions des personnages, comme la jalousie, la rage, le regret, le désespoir, etc. Ils montrent parfaitement la capacité de l'orchestre à exprimer les états d'âme des personnages. Cependant cet accompagnement orchestral fit l'objet de sévères critiques. On lui reprocha d'avoir étouffé les paroles.

La troisième caractéristique consiste en l'utilisation fréquente des airs dansés, des chœurs et des symphonies pour représenter le merveilleux, comme la descente de Jupiter avec les grondements de tonnerre au premier acte, la scène de combat d'Hippolyte avec un monstre marin envoyé par Neptune. Ils forment en grande partie les divertissements. Chez Rameau, l'introduction des divertissements est plus ou moins reliée à l'action comme chez Lully et ses successeurs. Cependant ses divertissements sont trop longs (ils occupent un tiers de chaque acte au niveau de la durée) et trop luxueux musicalement pour que l'intérêt des spectateurs ne s'égaré pas loin du sujet principal.

L'œuvre fut mal accueillie par une grande partie du public, bien qu'elle fût représentée quarante fois lors de sa création en 1733. Les partisans de la musique de Lully, qui étaient accoutumés aux sons plus doux et aux intonations plus faciles, attaquèrent sévèrement les accompagnements orchestraux et l'utilisation fréquente des accords dissonants en disant que c'étaient « des bruits » à caractère « baroque ». Malgré toutes ces critiques, on sait que Campra, très enthousiaste, dit qu'« il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix ».¹⁷⁾ L'admiration de Campra montre à quel point la musique de Rameau est remplie d'harmonie.

Cette musique remplie d'harmonie est une réalisation de la théorie musicale de Rameau, lequel soutient que les affects exprimés par la musique, comme le tendre, le triste, l'affreux, le plaisant, etc., ne sont pas produits par la mélodie, mais par l'harmonie, et que toutes les marches de la mélodie sont guidées par des accompagnements bien conduits. Si quelques sons sont éliminés dans un accord, la liaison harmonique est détruite. L'accompagnement ne saura pas guider la partie principale et lui montrer dans quel mode, dans quelle tonique elle est.¹⁸⁾ La musique remplie d'harmonie réalisée par Rameau était tout à fait à l'opposé de la musique simple et douce de Lully.

Le mérite de la rénovation musicale de Rameau est d'avoir créé un opéra dominé par la musique. Il nous semble que même les récitatifs n'obéissent plus aux inflexions langagières, mais aux formes musicales.¹⁹⁾ Tandis que les opéras préramistes sont assujettis au règne de la poésie à l'imitation des opéras de Lully, les opéras de Rameau sont dominés par une musique possédant une grande étendue d'expressions comme le tragique, le sublime, l'horreur et le désespoir, etc. C'est pourquoi Voltaire, inspiré par cette musique d'« un goût tout nouveau » de Rameau, se décida à écrire des livrets d'opéra.

4. La réforme de l'opéra chez Voltaire

Voltaire fréquentait la maison de La Pouplinière, fermier général et mécène. C'est là qu'il connut Rameau. Après la création d'*Hippolyte et Aricie* donnée en octobre 1733, Voltaire se chargea de la rédaction du livret du deuxième opéra de Rameau pour l'Opéra de Paris. Voltaire avait de l'aversion pour la tendance dénaturée de l'opéra français. Comme nous l'avons montré plus haut, il l'avait mise en lumière dans la préface de son *Œdipe* publiée en 1730 où il considère l'opéra comme « un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules ». ²⁰⁾ Sa préface d'*Œdipe* est une attaque contre La Motte qui préfère l'unité d'intérêt et la tragédie en prose aux trois unités et à la versification dans son *Discours sur la tragédie*. Voltaire, pour qui l'opéra doit être constitué de déclamations soutenues par la musique, critique La Motte pour avoir dénaturé l'opéra en « un spectacle aussi bizarre que magnifique ».

Trois années après la rédaction de cette préface, Voltaire, inspiré de la musique de Rameau qui réussissait à exprimer le tragique et la terreur, rédigea un livret d'opéra pour la première fois. Il avait l'intention de représenter une tragédie lyrique dominée par la fureur et le sublime à l'Académie royale de musique, « théâtre où il [l'amour] est toujours consacré comme une vertu ». ²¹⁾ C'est ce qu'il explique dans une lettre à Rameau écrite en décembre 1733 : « Mon poème de *Samson* est plutôt une faible esquisse d'une tragédie dans le goût des anciens avec des chœurs qu'un opéra avec des fêtes ». ²²⁾ Par cette réforme, il avait l'intention de faire de *Samson* un opéra égalant les tragédies grecques.

Quelles sont les caractéristiques de *Samson*? ²³⁾ Premièrement, l'aspect tragique y est primordial, alors que l'intrigue amoureuse y est secondaire. L'opéra est parsemé de tableaux tragiques comme la grandeur de Samson qui appelle les Israélites désarmés et désespérés à se soulever pour reconquérir leur liberté (I, 4), et le désespoir de Samson trahi par Dalila, privé de sa force et enfermé par ses ennemis (V, 1). Comme Voltaire le souligne dans ses lettres, le sujet de l'opéra n'est pas les amours de Samson et Dalila. L'intrigue amoureuse est secondaire, le thème de l'amour n'étant pas traité dans les deux premiers actes. En plus ce n'est pas par amour que Samson meurt, mais pour son honneur.

La deuxième caractéristique consiste dans le fait que les divertissements sont remplacés par des spectacles d'action. Dans *Samson*, nous pouvons trouver beaucoup d'éléments de divertissement (scènes merveilleuses, symphonies et chœurs), mais ils sont parfaitement incorporés à l'action: voir, par exemple, la scène du premier acte où Samson renverse l'autel en appelant les Israélites à se soulever pour reconquérir leur liberté, la deuxième scène de l'acte deux où Samson détruit par la foudre les champs fertiles et la scène de l'écroulement du palais à la fin du cinquième acte. Nous avons aussi les chœurs des Israélites désarmés par les Philistins et délivrés par Samson, ceux des Philistins effrayés par la force prodigieuse de Samson, etc. Ces éléments de divertissement n'interrompent pas l'action. C'est un aspect très important de la réforme

voltairienne de l'opéra français traditionnel où le divertissement a le défaut de suspendre pour temps la progression de l'action.

Troisièmement, de nombreux airs sont rattachés à l'action : le grand air de Samson appelant les Israélites à se révolter pour la liberté à la fin du premier acte, la cantatille de Dalila dans la scène trois de l'acte trois, l'air de Dalila du même acte et celui dans la scène quatre de l'acte quatre (un exemple du mélange des goûts italien et français), l'air de Samson au début du cinquième acte, etc. Tout cela fait que l'action se développe très rapidement.²⁴⁾

La rédaction de *Samson* est la première expérience de Voltaire en tant que librettiste d'opéra. C'est, nous semble-t-il, pourquoi il a tant de mal à saisir ce que doit être un poème lyrique. Au fil de sa correspondance avec le musicien, on le voit peu à peu douter de sa compétence de librettiste. « Je n'ai point du tout, écrit-il à Rameau, à ce que je crois le talent des vers lyriques, c'est une harmonie particulière que j'ai peur de n'avoir point saisie. J'aurais plutôt fait un chant d'un poème épique que je n'aurais rempli des canevas ». ²⁵⁾ Ce passage nous montre que Voltaire ne comprend pas que l'opéra est l'union de la poésie et de la musique, et qu'il rédige longuement des scènes en récitatifs comme s'il s'agissait d'un poème épique. Il est bien possible que Rameau lui ait demandé plusieurs fois de corriger son livret. En effet, Voltaire le réécrit trois fois.²⁶⁾ Lors de la réécriture définitive au début de l'année 1736, il écrit à un ami : « Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatif, des actes courts, c'est là ce qui me plaît ». ²⁷⁾ Ce passage décrit précisément les caractéristiques de *Samson*. Mais il faut nous garder de le comprendre mal. A notre avis, ce passage nous montre que Voltaire abandonne son idéal de l'opéra en faisant des concessions aux exigences de Rameau. Cela est bien décrit dans la correspondance de Voltaire.²⁸⁾ S'il avait été réalisé et représenté à l'Opéra de Paris, *Samson* de Voltaire et Rameau aurait été susceptible de réformer l'opéra français, du moins au niveau du sujet, mais il en aurait encouragé la tendance dénaturée au niveau du récitatif. Pour mieux comprendre cette chose, il faut nous référer à un autre document.

Voltaire n'a pas publié d'ouvrage sur l'opéra, mais ses idées sur la question parsèment ses écrits. Dans la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*²⁹⁾ publiée comme préface de *Sémiramis* en 1749, il en parle en particulier beaucoup plus longuement qu'ailleurs. Voltaire a déjà l'expérience de la rédaction de livrets d'opéra. Il écrit *Samson* pour Rameau en 1733 et *Pandore* en 1740 avec une volonté de réforme. Cependant aucune de ces deux œuvres n'est représentée.³⁰⁾ Par la suite, deux opéras, *La Princesse de Navarre* et *Le Temple de la Gloire* sont représentés en 1745. Ce sont des commandes pour les fêtes de Versailles et ils sont mis en musique par Rameau. Mais Voltaire ne se fait pas d'illusions concernant leur mérite artistique et refuse de les publier.³¹⁾ Après ces expériences, Voltaire écrit la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*.

Dans la première partie qui est consacrée à une comparaison entre la tragédie grecque et l'opéra, nous pouvons trouver une image de sa conception d'un opéra idéal et de ce qui est la réalité de l'opéra.³²⁾ Voltaire fait la critique de l'opéra français en l'opposant à l'opéra italien de Métastase. Sa critique se résume en quatre points.

(1) L'opéra français n'est pas fondé sur le tragique, mais sur la galanterie.

(2) Les scènes ne sont pas assez longues pour développer une action tragique.

Ces deux scènes [de *La Clemenza di Tito* de Métastase], qui ne sont pas fondées sur un amour d'opéra, mais sur les nobles sentiments du cœur humain, ont une durée trois fois plus longue au moins que les scènes les plus étendues de nos tragédies en musique. De tels morceaux ne seraient pas supportés sur notre théâtre lyrique, qui ne se soutient guère que par des maximes de galanterie, et par des passions manquées. (*Dissertation*, 147)

(3) Les airs ne sont pas liés au sujet.

Parmi nos défauts nous avons, comme vous, dans nos opéras les plus tragiques une infinité d'airs détachés, mais qui sont plus défectueux que les vôtres, parce qu'ils sont moins liés au sujet. (*Dissertation*, 147)

(4) Les paroles sont asservies aux musiciens qui sont incapables d'exprimer le tragique.

Les paroles y sont presque toujours asservies aux musiciens, qui ne pouvant exprimer dans leurs petites chansons les termes mâles et énergiques de notre langue, exigent des paroles efféminées oisives, vagues, étrangères à l'action, et ajustées comme on peut à de petits airs mesurés, semblables à ceux qu'on appelle à Venise barcarole. (*Dissertation*, 147)

Nous pouvons en déduire ce qui constitue pour Voltaire l'opéra idéal. C'est une œuvre qui contient des scènes (=des récitatifs) assez longues pour développer l'action fondée sur le tragique, dont les airs et les chœurs bien placés embellissent et soutiennent l'action, et dont les danses et les symphonies font plaisir à voir et écouter.

Ce qui est à remarquer, c'est que Voltaire fait grand cas des récitatifs assez longs. Cela est confirmé par le fait qu'il apprécie beaucoup Quinault.³³⁾ Néanmoins, il ne peut pas réaliser cela dans son *Samson*. Comme nous l'avons fait remarquer, c'est parce qu'il fait trop de concessions aux exigences de Rameau.³⁴⁾ En bref, la présence de la musique est pour lui un obstacle trop difficile à surmonter pour réaliser son idéal d'opéra. Cependant, Voltaire comprend aussi que les aspects musicaux sont les parties les plus séduisantes de l'opéra pour les spectateurs de son époque. Après le passage cité plus haut, Voltaire nous présente l'un des secrets du succès du genre lyrique :

Mais, malgré tous ces défauts, l'enchantement qui résulte de ce mélange heureux de scènes, de chœurs, de danses, de symphonie, et de cette variété de décorations, subjugué jusqu'au critique même; et la meilleure comédie, la meilleure tragédie, n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre. Les beautés régulières, nobles, sévères, ne sont pas les plus recherchées par le vulgaire; si on représente une ou deux fois *Cinna*, on joue trois mois les *Fêtes Vénitiennes*. (*Dissertation*, 148)

Cette tentative de réforme de l'opéra français à l'occasion de l'écriture de *Samson* engendre des résultats importants. D'abord, cela change le rapport du musicien avec ses librettistes. Dès lors, on voit des librettistes qui obéissent docilement à la demande de leur musicien, comme s'ils en

étaient les serviteurs. On sait bien que Rameau « persécutait ses librettistes pour en obtenir les découpages qui lui conviennent ». ³⁵⁾ Comme nous l'avons indiqué plus haut, Voltaire réitère sa docilité à Rameau dans ses lettres et lui obéit quand celui-ci lui demande de « *mettre en quatre vers tout ce qui est en huit, et en huit tout ce qui est en quatre* » ³⁶⁾ à l'occasion de la composition de *La Princesse de Navarre*, tout en le faisant à la fois avec irritation et avec respect. ³⁷⁾ D'ailleurs, Montdorge, librettiste des *Fêtes d'Hébé* (1739) de Rameau, se plaint de son rôle ingrat :

Songez donc que je n'ai compté que vous envoyer un enchaînement de scènes qui prêtassent à la musique et au spectacle; et, en vérité, des scènes ainsi sacrifiées ne prétendent point à la lecture. ³⁸⁾

Et il affirme qu'un librettiste d'opéra n'est pas un poète :

Ce n'est pas un poète qu'il faut à l'opéra. Un poète, n'en déplaît à ceux qui le sont, doit oublier qu'il l'est. Il faut qu'il devienne appareilleur de paroles, épilucheur de syllabes, et lime douce à la main, il polisse de petits rondeaux, de petits quatrains, de petits riens. ³⁹⁾

Ensuite, c'est le peu de cas fait de la poésie et le peu de place réservé au poème dans les opéras. Le volume des vers décroît alors que celui des airs chantés et dansés est en augmentation constante et cela même dans les tragédies lyriques. Voici un exemple de ce phénomène dans les tragédies lyriques de Rameau : *Hippolyte et Aricie* (1733) 930 vers, *Castor et Pollux* (1737) 723 vers, *Dardanus* (1739) 656 vers et *Dardanus* (version de 1744) 619 vers. Les récitatifs simples sont réduits afin de laisser le plus de place possible aux symphonies, aux airs dansés et chantés dans les partitions.

Avec cette perte de l'importance attachée au poème, il arrive que des librettistes-amateurs aient un grand succès. Montdorge, par exemple, était maître à la Chambre aux deniers du Roi. Son œuvre (*Fêtes d'Hébé*) obtint un des plus grands succès du siècle. ⁴⁰⁾ Pierre-Joseph Bernard (dit Gentil-Bernard) était officier quand il écrivit la poésie pour *Castor et Pollux* (1735) de Rameau.

5. La transformation du récitatif telle qu'on l'observe vers le milieu du XVIII^e siècle

Il n'y a que deux tragédies lyriques créées à l'Opéra de Paris entre 1745 et 1755, ⁴¹⁾ alors qu'on donne beaucoup d'opéras-ballets, de ballets héroïques, de pastorales héroïques et d'actes de ballets. Ce qui est intéressant, c'est que le nombre des reprises des tragédies lyriques de Lully et de Rameau diminue aussi dans cette décennie. L'Opéra de Paris est occupé par des ballets et des pastorales.

Quelles sont les caractéristiques des opéras vers le milieu du XVIII^e siècle? L'opéra français a depuis Lully pour caractéristiques la machinerie, les divertissements, l'utilisation fréquente de

dances et de chœurs. Mais le fréquent recours à l'orchestre et la transformation profonde du récitatif sont remarquables depuis Rameau. Comme l'orchestration ramiste a été mentionnée par beaucoup de chercheurs,⁴²⁾ nous nous bornons à examiner la transformation du récitatif qui, elle, n'a pas été beaucoup mise en lumière.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, depuis les années 1720 où la représentation des tragédies lyriques a fortement diminué, les opéras de Lully sont toujours repris à l'Opéra de Paris. C'est vers le milieu du XVIII^e siècle qu'apparaissent des manifestations de mécontentement disant que les représentations des opéras de Lully sont traînantes. En 1752, un anonyme parle de la lenteur du récitatif causée par les agréments : « Le récitatif français est *lent* parce qu'il a le malheur d'être chanté avec des agréments, et que l'on y met plus de ports de voix que de vraie déclamation ; ce qui fait languir l'auditeur, par la lenteur de l'expression. »⁴³⁾ Les remarques que Rousseau a faites dans la *Lettre sur la musique française* (1753) sont très claires lorsqu'il compare le récitatif de Lully à celui de son temps :

L'ancien récitatif était rendu par les acteurs de ce temps-là tout autrement que nous ne faisons aujourd'hui ; il était plus vif et moins traînant ; on le chantait moins, et on le déclamait davantage*. Les cadences, les ports de voix se sont multipliés dans le nôtre ; il est devenu encore plus languissant, et l'on n'y trouve presque plus rien qui le distingue de ce qu'il nous plaît d'appeler air.

*Cela se prouve par la durée des opéras de Lully, beaucoup plus grande aujourd'hui que de son temps, selon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement. Aussi toutes les fois qu'on redonne ces opéras est-on obligé d'y faire des retranchements considérables.⁴⁴⁾

Et puis, Cahusac a fait remarquer dans son article « DÉBIT » de l'*Encyclopédie* publiée en octobre 1754 que « la lenteur est un des grands défauts du chant français de scène, qu'on nomme aussi *déclamation*. Il faut cinq minutes pour débiter en expression trente vers ».⁴⁵⁾ Ces trois citations nous montrent que les récitatifs sont chantés très lentement avec beaucoup d'agréments comme port de voix et cadence, etc. vers le milieu du XVIII^e siècle. Quelles sont les raisons de cette lenteur ?

D'une part, les agréments dans l'opéra français sont à l'origine destinés à faire valoir les mots importants et à souligner leur signification.⁴⁶⁾ Lully les fait utiliser, mais pas trop. Après sa mort, « les agréments se multiplient de plus en plus, et finissent par aboutir à la profusion que l'on constate dans le récitatif du temps de Rameau ».⁴⁷⁾ L. E. Brown nous explique avec clarté l'augmentation des agréments dans la période préramiste :

The preramiste vocal style, and specifically the recitative, is marked by a lavish approach to ornamentation. (...) When used to illuminate a significant word of the text, the coloratura becomes a musical-rhetorical figure that takes on the added dimension of the systematized expression of the passions.⁴⁸⁾

D'autre part, les agréments sont utilisés souvent par les chanteurs voulant faire briller leur voix. D'Alembert s'en plaint dans *De la liberté de la musique* publié en 1759 : « Les acteurs, pour faire briller leur voix, ne songent qu'à crier et à traîner leurs sons ». ⁴⁹⁾ Et le passage de Rousseau dans la *Lettre sur la musique française* est suggestif à cet égard :

Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire, les quatre premiers vers de la fameuse reconnaissance d'*Iphigénie*. (...) Faites ensuite réciter par une de nos actrices ces mêmes vers sur la note du musicien, et tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criailerie, qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour filer de beaux sons sur des syllabes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens!⁵⁰⁾

La partie soulignée de la citation nous décrit que, dans le récitatif, l'actrice fait briller sa voix au moyen de la vocalise. Le récitatif doit être débité, mais ici il ne peut se différencier de l'air à cause de la lenteur de la récitation et de la profusion des agréments.

On sait bien que, vers le milieu du XVIII^e siècle, les scènes lyriques des Italiens sont devenues des concerts destinés à mettre en valeur les voix des castrats. L'opéra italien se constitue originellement d'une part de récitatifs débités et d'autre part d'airs dans lesquels les acteurs chantent les sentiments avec lyrisme. Les chanteurs italiens, pour faire valoir leur voix, ornent de plus en plus leurs airs par des agréments qui sont presque toujours étrangers au sens des paroles. Vers le milieu du XVIII^e siècle, cet abus est si répandu sur les scènes lyriques des Italiens qu'Algarotti⁵¹⁾ et Gluck critiquent cette dénaturation des opéras italiens. « Je me suis efforcé, dit Gluck, de limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec expression, tout en suivant les étapes de l'intrigue, sans pour autant interrompre l'action et en évitant de l'étouffer par quantité d'ornements superflus. (...) C'est ainsi que je n'ai pas voulu interrompre un acteur au milieu d'un dialogue pour laisser place à une ennuyeuse ritournelle, ni l'immobiliser au milieu d'un mot sur une voyelle favorable à sa voix, ni exhiber l'agilité de sa jolie voix dans quelque passage tiré en longueur, ni attendre qu'il ait retrouvé son souffle pour une cadence ». ⁵²⁾ Le passage de Rousseau cité plus haut nous montre que les récitatifs français sont défigurés par les agréments et les vocalises de la même manière que chez les Italiens.

Tout cela fait que les opéras français du milieu du XVIII^e siècle sont devenus un assemblage de danses, de machines, de chœurs et de chants, c'est-à-dire un spectacle monstrueux.

6. Conclusion

Nous avons suivi la métamorphose de l'opéra français dans la première moitié du XVIII^e siècle. La Motte a créé le genre de l'opéra-ballet avec une volonté de réforme théâtrale. Il a pensé qu'il fallait que chaque acte soit complet avec nœud et dénouement pour maintenir l'attention du

spectateur. Mais la création de l'opéra-ballet a entraîné de profondes modifications dans l'opéra français : raccourcissement et appauvrissement du récitatif, prédominance de la musique et de la danse. Dans ses pièces lyriques, Rameau n'a pas seulement donné une plus grande place aux divertissements, mais il a aussi transformé une partie des récitatifs en airs. De déclamation devant être soutenue par la musique, ils sont devenus des airs dominés par la musique. De plus, les récitatifs simples ont été frelatés, défigurés par l'utilisation de beaucoup d'agrément et cela avec pour fin de mettre en valeur la voix des chanteurs.

Musique et danse prédominantes, grande place accordée aux airs, agréments excessifs, machinerie déficiente, voilà une image réelle de l'opéra français vers le milieu du XVIII^e siècle.

Notes

- 1) La Motte a écrit beaucoup de livrets d'opéra (sept tragédies lyriques, trois opéras-ballets et une pastorale héroïque). Il y a peu d'études sur La Motte librettiste d'opéra. Mais nous pouvons nous reporter à Cuthbert Girdlestone, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Droz, 1972, p.188-193; « Notice générale » pour *Discours sur la tragédie* de La Motte, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, édition critique avec introduction et notes dirigée par Françoise Gevrey et Béatrice Guion, « Sources classiques » N° 35, Honoré Champion, 2002, p.491-519.
 - 2) Voltaire, Lettre à Thieriot, le 3 novembre 1735, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. I, 1963, p.594.
 - 3) Voir C. Girdlestone, *op.cit.*, p.268. Dans les années 1720 et 1740, les reprises des tragédies lyriques de Lully étaient nombreuses. Voici le tableau du nombre des opéras créés à l'Opéra de Paris ou à la Cour. (Nous nous sommes référés au site d'Internet : Le magazine de l'opéra baroque, <http://operabaroque.fr/>)
- | | 1701-1710 | 1711-1720 | 1721-1730 | 1731-1740 | 1741-1750 |
|-------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Tragédie lyrique | 17 | 15 | 7 | 7 | 3 |
| Les autres genres | 6 | 10 | 7 | 11 | 27 |
- 4) P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Dacapo Press, New York, 1972, p.21.
 - 5) La Motte, *Premier discours sur la tragédie*, dans *op.cit.*, p.557 (abrégé en *Premier discours*).
 - 6) Il s'agit là de l'opposition de deux esthétiques théâtrales : d'une part, pour les classiques comme Boileau et Voltaire, le théâtre a pour but d'éclairer le public, d'autre part, pour les nouveaux esthéticiens comme La Motte, de l'émouvoir et lui faire plaisir.
 - 7) La Motte, *Troisième discours sur la tragédie*, *op.cit.*, p.633 (abrégé en *Troisième discours*).
 - 8) Lecercf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, t. I, Bruxelles, 1705, Minkoff, Genève, 1972, p.103.
 - 9) Voltaire, Préface de l'édition de 1730 d'*Œdipe*, *Œuvres complètes de Voltaire*, t.1A, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, p.272.
 - 10) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, « RÉCITATIF », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t.V (1995), p.1009.: « Le compositeur, en notant le RÉCITATIF sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse-continue et du chant, et d'indiquer à peu près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer et scander les vers ». Voir aussi Robert Fajon, « Propositions pour une analyse rationalisée du récitatif de l'opéra lullyste », *Revue de musicologie*, 1, 1978, p.68.
 - 11) Voir Philippe Beaussant, « Le « bien dire » et le « bien chanter » chez Lully et Charpentier », *L'Avant-*

- Scène Opéra*, n° 68, Marc-Antoine Charpentier, *Médée*, p.103.
- 12) Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, 1785, Slatkine Reprints, Genève, 1969, p.76-77.
- 13) J.-J. Rousseau, « RÉCITATIF », *Encyclopédie*, t.13, 1765, p.854.
- 14) J.-Ph. Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris 1755, p.26-27.
- 15) Cf. P.-M. Masson, *op.cit.*, p.113-114 et Nicholas Anderson, « La muse pastorale de Rameau », *Erato*, 3984-21064-2, p.21.
- 16) Quant à l'importance de la ritournelle dans les opéras de Rameau, voir E. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 279, 1990, p.35.: « Le rôle dramatique de la musique est ainsi de toute première importance; c'est elle, dans les préludes qui présentent les personnages avant qu'ils ne chantent, qui annonce leur caractère, indique leur état d'âme, peint, dans les nuances, l'atmosphère psychologique de la scène ».
- 17) C. Girdlestone, *J.-Ph. Rameau, sa vie, son œuvre*, Desclée de Brouwer, 1983, p.200.
- 18) Voir, J.-Ph. Rameau, *op.cit.*, p.62-64.
- 19) Voir Samuel Baud-Bovy, « De l'*Armide* de Lully à l'*Armide* de Gluck : un siècle de récitatif à la française », *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, A La Baconnière, Neuchâtel, 1988, p.68 : « Le récit de Lully était fidèle à la déclamation de son temps; la musique obéissait aux lois de la diction du vers. Chez Rameau, la musique plie le texte à ses propres lois. »
- 20) Voir notre note 9.
- 21) Voltaire, Lettre à Rameau, en décembre 1733, *op.cit.*, p.447.
- 22) Voltaire, *ibid.*, p.447.
- 23) Nous nous sommes référés à *Samson*, *Œuvres complètes de Voltaire*, t.3, Garnier, Paris, 1811. A propos de l'histoire des versions de *Samson*, on se reportera à l'étude de Jean Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », *L'opéra au XVIII^e siècle*, Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence par CAER, Université de Provence, 1982, p.513-525. Voltaire fait publier le livret de *Samson* sans musique en 1745.
- 24) Cf. B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 358, 1997, p.245.: « Une autre conséquence formelle de cette intensité de l'action est l'effacement des divertissements »; et C. Girdlestone, *op.cit.*, p.276 : « Voltaire se met à l'œuvre avec la musique d'*Hippolyte et Aricie* chantant dans sa mémoire. (...) Il ménage autant qu'il peut des occasions qui permettront à Rameau de déployer tout son génie. (...) D'où l'importance des scènes religieuses et la brièveté des récitatifs. »
- 25) Voltaire, Lettre à Rameau, vers décembre 1733, *op.cit.*, p.447.
- 26) Cf. Jean Sgard, article cité, p.516.
- 27) Voltaire, Lettre à Thieriot, ce 25 [décembre 1735], *op.cit.*, p.625. Contrairement à nous, C. Kintzler pense que ce passage montre qu'« il avait proposé une sorte de réforme de l'opéra à Rameau, fondée sur la réduction du récitatif et le développement de la musique instrumentale » (*Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, p.403, note 16).
- 28) Voltaire, Lettre à Rameau, vers en décembre 1733, *op.cit.*, p.447.: « vos lettres réitérées me pressent avec tant d'instance et vous êtes tellement persuadé qu'il y va de votre intérêt de donner votre opéra cet hiver qu'il faut bien que je vous sacrifie toutes mes répugnances » ; lettre à Berger, vers le 5 mai 1734, *ibid.*, p.463 : « quoique je ne joue qu'un rôle subalterne dans cette affaire » ; lettre à Thieriot, vers le 25 novembre 1735, *ibid.*, p.600.: « Quand Orphée Rameau voudra je serai à son service. Je lui ferai airs et récits, comme sa muse l'ordonnera ».
- 29) Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, *Œuvres complètes de Voltaire*, t.30A, Oxford,

- Voltaire Foundation, 2003 (abrégée en *Dissertation*).
- 30) Cf. Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, PUF, 1985, p.204.: « Le projet se heurta à la censure, à cause du sujet biblique et parce que Voltaire était mal vu », et p.205.: « *Pandore* fut mis en musique successivement par Royer et par La Borde et ne parvint pas à être représenté à l'Opéra ». Quant à la censure des livrets d'opéra, voir François Moureau, « Les Poètes de Rameau », *Jean-Philippe Rameau*, colloque international à Dijon en 1983, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987, p.62-63.
- 31) R. S. Ridgway, « Voltaire's operas », *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, 189, 1980, p.140. Cependant tous les deux sont publiés dans ses *Œuvres* de 1745.
- 32) Cf. Dennis Fletcher, « Voltaire et l'opéra », *L'opéra au XVIII^e siècle*, *op.cit.*, p.549.: « Autrement dit, le porte-parole de Voltaire distingue entre l'opéra tel qu'il est, et l'opéra tel qu'il pourrait être. »
- 33) Voir Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, « Art dramatique », 1764, *Œuvres complètes de Voltaire*, t.38, De l'imprimerie de la société littéraire typographique, 1784, p.46-49.
- 34) L'étude de Mat-Hasquin est très suggestif à cet égard. Voir Michèle Mat-Hasquin, « Voltaire et l'opéra : théorie et pratique », *L'opéra au XVIII^e siècle*, *op.cit.*, p.533.: « Rameau dut sans doute pousser les hauts cris et Voltaire fut forcé d'en [de Dalila] faire "une Armide" ».
- 35) M. Baridon, « Le concept de nature dans l'esthétique de Rameau », *Jean-Philippe Rameau*, *op.cit.*, p.453.
- 36) Voltaire, Lettre à Hénault, 14 septembre 1744, *ibid.*, t.2, p.809.
- 37) Voltaire écrit dans la même lettre : « Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. (...) 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 ».
- 38) *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*, Paris, J.-B. Chr. Ballard, 1739; Extrait d'une lettre écrite à M. Rameau, p.3 (cité par François Moureau, article cité, p.71).
- 39) Antoine Gautier de Montdorge, *Réflexions d'un peintre sur l'opéra*, La Haye, Pierre Gosse, 1743 (cité par F. Moureau, *ibid.*, p.71-72).
- 40) Voir Nicholas Anderson, article cité, p.21.
- 41) Ce sont *Scylla et Glaucus* dont la musique est de Leclair et la poésie de D'Albaret (1746) et *Zoroastre* dont la musique est de Rameau et la poésie de Cahusac (1749).
- 42) Voir entre autres P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, *op.cit.*, p.511-549.
- 43) D***, *Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale, La Querelle des bouffons*, textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index par Denise Launay, Minkoff, Genève, 1973, t. I p.10.
- 44) Rousseau, *Lettre sur la musique française*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995, t. V, p.314-315.
- 45) Cahusac, « DÉBIT », *Encyclopédie*, t.3, p.651
- 46) Sur les agréments de l'époque de Rameau, voir Masson, *op.cit.*, p.450-464.
- 47) *Ibid.*, p.159, la note 3.
- 48) Leslie Ellen Brown, « Departures from Lullian Convention in the Tragedie lyrique of the Preramiste Era », *Recherches sur la musique française*, 22, 1984, p.61.
- 49) D'Alembert, *De la liberté de la musique, La Querelle des bouffons*, *op.cit.*, t. III, p.425.
- 50) Rousseau, *op.cit.*, p.319-320. C'est l'auteur qui souligne.
- 51) Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), traduit en français dans le *Mercur de France* en mai 1757 et par Chastellux, *Essai sur l'opéra*, 1773.
- 52) Gluck, « Épître dédicatoire à Léopold, duc de Toscane », *L'Avant-Scène Opéra*, n° 73, Gluck, *Alceste*, mars 1985, p.26.