

Histoire de la critique de l'opéra français au XVII^e siècle

Yoshihiro NAITO

1. Introduction

Dans aucun pays l'opéra n'a été attaqué aussi sévèrement qu'en France. L'opéra français a été critiqué même avant d'avoir été créé¹⁾. Lorsque Mazarin fit représenter pour la première fois un opéra italien à la cour de France, les Français avaient déjà une tradition glorieuse du ballet de cour et du genre tragique qui allait s'imposer avec les quatre grandes tragédies de Pierre Corneille. Il n'est pas nécessaire de chanter des vers qui déclamés, suffisent à toucher l'esprit et le cœur de leurs auditeurs. De plus, la musique nuit à leur intelligence. Ainsi, dès le début les débats sur l'opéra en France sont si passionnés, et les pièces théâtrales entièrement chantées et surtout le récitatif français sont si violemment attaqués qu'il faudra attendre un quart de siècle pour assister à la création de l'opéra français. Nous nous proposons d'analyser les raisonnements tenus par les opposants de l'opéra et comment en a été influencé le récitatif français.

A la même époque, grâce aux opéras italiens présentés par Mazarin, le public français découvrit avec enthousiasme le merveilleux des machines de scènes. La machinerie sera finalement écartée du théâtre dramatique avec l'établissement du classicisme et réservée comme une composante essentielle

1) Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, p.12.

du théâtre lyrique²⁾. De sorte que le merveilleux soutenu par la machinerie sera intégré à l'esthétique classique. Dans la deuxième partie de notre article, nous essaierons de présenter un aspect des attaques contre les machines et de mettre en lumière la place occupée par la machinerie dans l'esthétique de l'opéra français.

2. Autour du rapport entre poésie et musique

Dès la mort de Louis XIII, le cardinal Mazarin, grand mécène qui vise à asseoir son influence à la cour de Louis XIV, fait venir d'Italie des troupes de chanteurs pour servir son dessein d'implanter l'opéra en France. Il fait représenter successivement *La Finta Pazza* de Francesco Saccati en 1645, *Egisto* de Francesco Cavalli en 1646 et *Orféo*, chef-d'œuvre écrit pour Paris par Luigi Rossi en 1647.

Le succès de la représentation de ces opéras italiens encourage le cardinal à commander un opéra français à Pierre Corneille. Celui-ci propose *Andromède*, tragédie française à machine avec musique (musique de Dassoucy, machines de Torelli) qui sera représentée en 1650 dans la salle du Petit-Bourbon. Il est à remarquer que cette première tentative d'opéra français est tout à fait différente de l'opéra italien car il n'y a pas de récitatif chanté avec accompagnement. La musique, composée seulement d'une ouverture et d'intermèdes, est uniquement destinée aux changements de décors, apparitions de chars et vols, durant lesquels, au moyen de machines, les divinités de la pièce ou Persée se déplacent dans les airs.

Ce qui a amené P. Corneille à faire ce type de théâtre lyrique, c'est le goût musical des Français de l'époque, qui reçoivent les machines avec

2) Cf. Joël Block, «Le fonctionnement des pièces à machine au dix-septième siècle et leur influence sur l'opéra au dix-huitième siècle», *L'opéra au XVIII^e siècle*, Actes de Colloque organisé à Aix-en-Provence par CAER, Université de Provence, 1982, p.215-228.

enthousiasme, mais qui n'apprécient pas les pièces théâtrales entièrement chantées. L'auteur est sans doute influencé par la tradition du ballet de cour dont la musique, destinée exclusivement aux ballets et airs, n'accompagne pas les récits qui servent de fil conducteur et commentent l'action. Corneille considère la musique comme ce qui empêche l'intelligence des vers : « je me suis bien gardé, s'explique-t-il dans son Argument, de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important »³⁾.

Nous pouvons juger de l'importance des idées de Corneille sur le rapport entre poésie et musique par le fait que le récit ne sera toujours pas chanté dans *Psyché* représenté en 1671⁴⁾, plus de vingt ans après de la première tentative de tragédie avec musique, et où deux ans plus tard Lully et Quinault créeront leur première tragédie en musique, *Cadmus et Hermione* (1673). Cette chronologie nous montre bien le peu de goût des Français pour les

3) P. Corneille, Argument, *Andromède*, texte établi, présenté et annoté par Christian Delmas, « Société des textes français modernes », Didier, 1974, p.11-12. Corneille se justifie du manque des beaux vers dans *Andromède* : « souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna* ou dans *Rodogune*, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions » (*ibid.*, p.13). Il est à remarquer que le Corneille de l'année 1650 oppose la tragédie avec musique qui est destinée à la satisfaction de « la vue par l'éclat et la diversité du spectacle » contre la tragédie déclamée dont le but est « de toucher l'esprit par la force du raisonnement », opposition proposée par Perrault plus tard dans la Querelle de l'*Alceste*. Dans toutes les citations, l'orthographe est modernisée.

4) Le livret est de Molière, de Quinault et de P. Corneille, la musique de Lully.

tragédies entièrement chantées. Nous en citons un autre exemple.

Saint-Evremond, amateur de musique⁵⁾, ne condamne pas le genre, mais il critique la façon dont les Italiens chantent entièrement toute une pièce.

Il y a une autre chose dans les opéras tellement contre la nature, que mon imagination en est blessée, c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étaient ridiculement ajustées à traiter en musique, et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. Peut-on s'imaginer qu'un maître appelle son valet, ou qu'il lui donne une commission en chantant, qu'un ami fasse en chantant une confidence à son ami, qu'on délibère en chantant dans un conseil, qu'on exprime avec du chant les ordres qu'on donne, et que mélodieusement on tue les hommes à coups d'épée et de javelot

5) Saint-Evremond a été considéré comme celui qui n'admettait pas l'opéra à cause de ses fameuses critiques suivantes: «Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décoration, est une sottise magnifique, mais toujours sottise» (cité par Robert Finch et Eugène Joliat dans leur introduction pour *Les opéra* de Saint-Evremond, 1676, Genève, Droz, 1979, p.2), et «Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage» (Saint-Evremond, *Sur les Opéras, Œuvres meslées*, t.XI, Paris, 1684, *Textes sur Lully et l'opéra français*, Introduction par François Lesure, Minkoff, Genève, 1987, p.90-91). Mais les recherches récentes nous montrent qu'il aimait profondément la musique toute sa vie (surtout il adorait Chambonnière, le plus grand compositeur du clavecin du siècle et il jouait lui-même du clavecin), qu'il était un auteur de petits opéras. Voir l'introduction de Robert Finch et Eugène Joliat pour *Les opéra* de Saint-Evremond.

Après la déchéance de Fouquet, il quitte la France en 1665 pour se fixer en Angleterre après cinq ans de séjour en Hollande. Il aurait assisté tous les opéras représentés avant son départ de la France comme *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi, *Andromède* (1650) de Corneille et *La Pastorale d'Issy* (1659) de Perrin.

dans un combat; c'est perdre l'esprit de la représentation, (...) ⁶⁾.

D'après lui, il y a des choses qui doivent être chantées sans choquer la bienséance, ni la raison, ce sont « les vœux, les prières et les louanges, les sacrifices, et généralement tout ce qui regarde le service des dieux », « les passions tendres et douloureuses (...) l'expression d'un amour que l'on sent naître, l'irrésolution d'une âme combattue divers mouvements » ⁷⁾. Au contraire, « tout ce qui regarde les intrigues et les affaires, ce qui appartient au conseil et à l'action, est propre aux comédiens qui récitent » ⁸⁾ et ne convient pas à être chanté. Il se serait imaginé un opéra comme l'opéra-comique dont les paroles qui appartiennent à l'action sont déclamées, mais les monologues ou duos de personnages sous l'impulsion sentimentale sont chantés. Au XVII^e siècle, on pensait comme Saint-Evremond qu'il y avait d'un part les vers qui convenaient au chant et d'autre part ceux qui devaient être déclamés. C'est ainsi que Pierre Perrin proposait de composer tout un opéra seulement avec des vers propres au chant.

La Pastorale d'Issy de Perrin était une première tentative d'opéra français entièrement chanté. Nous ne pouvons malheureusement pas analyser la musique perdue de cette pastorale. Mais la lettre de Perrin écrite à l'archevêque de Turin ⁹⁾ après la représentation de sa pastorale datée du 30 avril 1659 nous permet de savoir de quelle manière Perrin avait composé le premier opéra français. Pour le créer avec succès, l'auteur y indique deux

6) Saint-Evremond, Sur les Opéras, *op.cit.*, p.84-85.

7) *Ibid.*, p.87-88.

8) *Ibid.*, p.89.

9) Pierre Perrin, « Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin après la représentation de la comédie suivante le 30 avril 1659 », cité totalement dans *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert* d'Arthur Pougin, Paris, Charavay frères, 1881, p. 56-68.

points importants à respecter dont le premier¹⁰⁾ est d'écarter les défauts de l'opéra italien. Perrin en a énuméré neuf parmi lesquels le premier et le septième se rapportent à la poésie. Le premier défaut est «la nature de votre poésie pour l'ordinaire enveloppée et obscure»¹¹⁾. D'après Perrin, le poème lyrique des Italiens est difficile à comprendre, quand on le chante. Parce que «les compositeurs de vos comédies se sont servi des poètes ordinaires des pièces de théâtre, faites simplement pour la récitation et les ont mises en musique de bout en bout, comme qui voudrait parmi nous mettre en musique le *Cinna* ou les *Horaces* de Monsieur Corneille»¹²⁾. Selon lui, les vers propres

10) L'autre est de garder les caractéristiques du théâtre lyrique: «cette espèce de représentation, avec tous les avantages de la comédie récitée, a sur elle celui d'exprimer les passions d'une manière plus touchante, par les fléchissements, les élévations, et les chutes de la voix ; celui de faire redire agréablement les mêmes choses, et les imprimer plus vivement dans l'imagination et dans la mémoire ; celui de faire dire à plusieurs personnes les mêmes choses et exprimer les mêmes sentiments en même temps ; et représenter par des concerts de voix, des concerts d'esprits, de passions et de pensées, quelquefois même en disant les mêmes choses en différents accents, exprimer en même temps des sentiments divers et d'autres beautés jusqu'ici peu connues, mais excellentes, et d'un succès admirable» (*ibid.*, p.59). Il est étonnant que Perrin qui n'était pas musicien fut capable de deviner le fond de la poésie doublée par la musique. Non seulement la musique fait valoir les inflexions de vers et de mots, mais aussi elle exprime le sens sous-entendu d'un vers. Il se peut que deux personnages chantent les mêmes vers chacun avec un sentiment différent. Il nous semble que ce passage annonce les opéras de Mozart.

11) *Ibid.*, p.65.

12) *Ibid.*, p.61-62. Nous pouvons trouver une pareille critique de l'opéra italien dans une lettre rédigée cent ans plus tard par J.-J. Rousseau: «C'est là une des raisons pourquoi les opéras italiens quoique intéressants à la lecture sont toujours d'un froid glaçant sur le théâtre, ce sont de véritables tragédies faites pour être déclamées» ([Lettre sur l'opéra italien et français], *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.V, 1995, p.328). Il est remarquable que cette lettre a été écrite en 1744 ou 45 pour

à être déclamés ne conviennent pas au chant. D'ailleurs il fait remarquer au lecteur que le succès de sa pastorale réside dans l'intelligibilité des mots chantés avec accompagnement: «cet avantage de netteté et de douceur d'expression sert extrêmement à la comédie en musique, parce que les vers étant facilement entendus des personnes les moins lettrées, particulièrement en des sujets vulgaires, sur une absence, sur un retour, sur une inconstance, sur une irrésolution, sur une victoire amoureuse, et l'esprit n'étant point appliqué trop fortement, on goûte plus parfaitement et sans distraction le plaisir de l'oreille», au lieu que «le poème utilisé dans l'opéra italien n'est pas fait pour être mis en musique»¹³. De sorte qu'«ils [les Italiens] ont inventé pour exprimer ces choses des styles de musique moitié chantants, moitié récitants, qu'ils ont appelés représentatifs, racontatifs, récitatifs»¹⁴. Selon Perrin, le récitatif est le résultat d'un compromis provenant de l'incompréhension des Italiens du poème lyrique. Les vers chantés en récitatif dans l'opéra italien ne conviennent pas originairement à être chantés et doivent être chassés. Et Perrin se vante de son succès dans *La Pastorale d'Issy*: «Pour éviter ce défaut, j'ai composé ma Pastorale toute de pathétique et d'expressions d'amour, de joie, de tristesse, de jalousie, de désespoir ; et j'en ai banni tous les raisonnements graves et même toute l'intrigue ; ce qui fait que toutes les scènes sont si propres à chanter, qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une chanson ou un dialogue»¹⁵. Selon lui, la raison du succès réside dans ce qu'il a composé des chansons et des dialogues et a banni le récitatif de son opéra. Serait-il possible de nous imaginer un opéra sans récitatif? Voltaire proposera soixante-dix ans plus tard à Rameau un pareil choix avec son opéra *Samson*. Selon Kintzler, Voltaire voulait éviter le plus possible le récitatif (un

critiquer les opéras de Métastase.

13) *Ibid.*, p.65.

14) *Ibid.*, p.62.

15) *Ibid.*, p.62.

seul récitatif dans chaque acte) et retenait, avec beaucoup d'insistance d'ailleurs, le spectacle et les fêtes. Mais *Samson* ne fut jamais achevé face au refus de Rameau¹⁶⁾. Or, après la représentation de *La Pastorale d'Issy* et de *Pomone* (1671), Perrin ne fut pas succédé. Le récitatif français fut créé par Lully et Quinault en tant que « des styles de musique moitié chantants, moitié récitants ».

La représentation d'*Alceste* (1674) que Lully appela « tragédie en musique » scandalisa les partisans de la tragédie déclamée, car on pensait que la tragédie en musique, bien qu'elle veuille égaler la tragédie déclamée, n'était pas une tragédie. C'est Boileau qui attaqua l'opéra en refusant l'union musique et poésie. Nous pouvons trouver son opposition à la tragédie en musique dans son Prologue d'opéra écrit en 1678-1679¹⁷⁾ et dans son

16) Sur ce point, nous nous sommes référés à C. Kintzler, « Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie*, 67, 1981, p.139-166.

17) A l'époque d'*Isis* créé en 1677, on sait que Louis XIV avait une maîtresse, Madame de Ludre. Il n'est pas difficile de voir en elle la jeune nymphe Io (Isis), en Jupiter Louis XIV et en Junon Madame de Montespan. Dans cet opéra, Junon est la divinité qui fait tourmenter Io successivement. Mme de Montespan fit arrêter les représentations de l'opéra et exiler Quinault de la cour et du théâtre pendant deux ans. Lully s'adressa à Thomas Corneille pour transformer le *Psyché* de 1671, la tragédie-ballet en une tragédie en musique (le *Psyché* de 1678). En même temps, Racine, recommandé par Mme de Montespan, commença à rédiger un livret pour l'opéra de Phaéton. Racine se mit à l'ouvrage, et vint même déclamer quelques vers devant le roi qui s'en montra content. Mais Racine se fut découragé peu à peu en s'apercevant qu'une bonne poème déclamée n'était pas obligatoirement un bon poème lyrique. Il se tourna alors vers son ami Boileau pour lui demander de l'aider en écrivant le Prologue. Boileau protesta et Racine insista. Enfin Boileau se résigna et commença à écrire un Prologue. Mais la disgrâce de Quinault ne dura pas longtemps car Quinault, mortifié, alla se plaider sa cause devant le roi, et que, les larmes aux yeux, il réussit à l'attendrir. Boileau et Racine furent grandement soulagés. Si Racine remisa ses vers, Boileau crut devoir les publier. Sur les relations de Boileau et Racine avec l'opéra, l'article de Jean Orcibal est

Avertissement rédigé pour la publication du Prologue en 1713.

Le canevas du Prologue peut se résumer ainsi : la Poésie et la Musique se disputent, l'Harmonie les réconcilie. Nous pouvons voir facilement les idées de Boileau sur la musique dans la réponse faite par la Poésie à la Musique qui se proposait de décupler le charme de la poésie en embellissant les merveilles qu'elle décrit et en lui ajoutant de la douceur.

LA POÉSIE

Oui, vous pouvez au bord d'une fontaine
 Avec moi soupirez une amoureuse peine,
 Faire gémir Thyrsis, faire plaindre Climène.
 Mais, quand je fais parler les héros et les dieux,
 Vos chants audacieux
 Ne me sauraient prêter qu'une cadence vaine :
 Quittez ce soin ambitieux¹⁸⁾.

L'union de la poésie et de la musique doit être limitée dans le cadre de la pastorale dont le sujet est la douleur ou la plainte amoureuses. La Poésie presse la Musique de quitter son « soin ambitieux », puisque le théâtre lyrique ne peut égaler la tragédie pour exprimer la grandeur des héros et des dieux. Dans son Avertissement, il affirme « qu'on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne saurait narrer ; que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent ; que d'ailleurs elle ne saurait souvent mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses »¹⁹⁾.

minutieux, mais il n'a aucune mention de ce dont il s'agissait dans leur attaques contre l'opéra. Cf. Jean Orcibal, « Racine et Boileau librettistes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 56, 1949, pp.246-255.

18) Boileau-Despréaux, Prologue d'opéra, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1966, p.279.

19) Boileau-Despréaux, Avertissement pour le Prologue d'opéra, *ibid.*, p.277. D'après son Avertissement, le Prologue finira avec l'Harmonie qui expliquera ensuite qu'elle vient

Boileau releva le manque de grandeur et de sublime dans le poème lyrique de Quinault, mais ne réussit cependant pas à l'écartier de la cour. Dès que la tragédie en musique eut établi ses fondements inébranlables à la fin du siècle, Boileau écrivit dans la troisième de ses *Réflexions critiques sur Longin* (écrites entre 1692 et 1694) comme suivant : « c'était leur faiblesse même [celle des vers de Quinault] qui les rendait d'autant plus propres pour le musicien »²⁰. Selon lui, le poème lyrique qui est insuffisant par lui-même doit être aidé par la musique. Sa conception du poème lyrique, qui a été évidemment traitée comme une attaque contre l'opéra dans le contexte des Querelles des Anciens et des Modernes, nous montre que l'auteur comprenait bien que l'opéra était constitué par l'union de la poésie et de la musique et que le poème lyrique était destiné à être déformé à la fois à cause de la présence de la musique et grâce à elle.

C'est Ch. Perrault qui explique cette caractéristique du poème lyrique de Quinault du point de vue d'un partisan de l'opéra :

Vous savez que la voix quelque nette qu'elle soit mange toujours une partie de ce qu'elle chante, et que quelques naturelles et communes que soient les pensées et les paroles d'un air on en perd toujours quelque chose; que serait-ce si les pensées étaient bien sublimes et bien recherchées et si les mots qui les expriment étaient des mots peu usités et de ceux qui n'entrent que dans la grande et sublime poésie, on n'y entendrait rien du tout. Il faut que dans un

sur terre avec le but de divertir le prince de l'univers le plus digne d'être servi, et qu'elle veut que, pour dissuader tout audacieux de s'élever contre un si grand prince, on représentât la chute de l'ambitieux Phaéton. Il va sans dire que le sujet de donner une image de la chute d'un ambitieux suggérerait la musique de Lully qui s'engageait dans le domaine de la tragédie.

20) Boileau-Despréaux, *Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin* (Réflexions III), *ibid.*, p.503.

mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans la phrase quelques mots qu'on a ouïs fasse suppléer ceux qui ont échappés à l'oreille et enfin qu'une partie du discours suffise seul pour le faire comprendre tout entier. Or cela ne se peut faire à moins que les paroles, les expressions et les pensées ne soient fort naturelles, fort connues et fort usitées. Ainsi Monsieur, on blame M.Quinault par l'endroit où il mérite le plus d'être loué, qui est d'avoir su faire avec un certain nombre d'expressions ordinaires et de pensées fort naturelles tant d'ouvrages si beaux et si agréables et tous si différentes les uns des autres²¹⁾.

Perrault écrit ce passage pour louer le poème lyrique de Quinault. Pourtant il n'est pas très difficile d'y trouver la même raison que P. Corneille s'était refusé à faire chanter les vers qu'il considérait comme importants pour l'intelligence de l'action lors de la représentation de son *Andromède* en 1650. Selon Corneille, si «je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la Pièce», c'est que «les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs(...) auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage»²²⁾. D'après Perrault, puisque «la voix quelque nette qu'elle soit mange toujours une partie de ce qu'elle chante», il faut «que dans un mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans la phrase quelques mots qu'on a ouïs fasse suppléer ceux qui ont échappés à l'oreille» et «que les paroles, les expressions et les pensées ne soient fort naturelles, fort connues et fort usitées». Les idées de Perrault sur le rapport entre poésie et musique ont sans doute pour conséquence une limitation du vocabulaire dans la tragédie en musique. De fait, Quinault a

21) Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, seconde édition, Paris, 1692 -1697, t. III, Slatkine Reprints, Genève, 1979, pp.240-241.

22) P. Corneille, Argument, *op.cit.*, p.11-12.

écrit ses récitatifs tragiques avec un vocabulaire limité²³⁾. Autrement dit, il a « désossé »²⁴⁾ la langue, tandis que Perrin avait essayé d'écarter le récitatif en resserrant des poèmes chantés dans le genre limité, à savoir la pastorale, de sorte que celui-ci avait composé seulement des chansons ou des dialogues, qui étaient propres à exprimer directement les sentiments et les passions de personnages.

Quoique Quinault ait « désossé » la langue, il s'agissait toujours de récitatif chanté par un héros, une héroïne et des dieux. La musique et les accompagnements devaient être faits non pas pour exprimer directement les sentiments et passions, mais pour soutenir le récitatif et mettre en valeur les inflexions et les accents de vers. C'est pour cette raison que les héros et héroïnes de Lully ne quittent jamais le récitatif simple. Nous citons par exemple *Alceste* créé en 1674. Nous ne pouvons trouver aucune expression sentimentale ni dans le récitatif d'Alcide (I,1) qui assiste au mariage d'Alceste avec répugnance, ni dans celui d'Alceste (II,8) qui se présente devant le roi Admète mourant. Nous donnons une autre citation d'*Armide*, un de ses beaux chefs-d'œuvre créé en 1686 et représenté plusieurs fois. A la quatrième scène de l'acte V, lorsque Renaud, tiré de la faiblesse par Ubalde et le Chevalier

23) Philippe Beaussant nous fait remarquer que le nombre de mots utilisés dans *Armide* de Quinault n'est que de 326 (*Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard, 1992, p.720). Et S. Bassinet fait remarquer que « le librettiste [Quinault] dispose de 900 à 1000 vers quand les tragédies de Racine en renferment environ 1800 » (Stéphane Bassinet, Introduction pour *l'Atys* de Quinault, Droz, Genève, 1992, p.8).

24) Ph. Beaussant, *op.cit.*, p.720. Il explique la situation particulière du poète d'opéra comme suivant : « Il n'est pas du tout nécessaire à un poète d'opéra d'être un grand poète. Il n'a pas pour fonction, comme un poète ordinaire, de créer une forme qui se suffise à elle-même. (...) Le poète d'opéra se trouve dans la situation paradoxale d'un artiste qui façonne une œuvre délibérément incomplète, volontairement inachevée et non aboutie, d'avance calculée pour que s'y ajuste un supplément de signification, exprime dans un système différent » (*ibid.*, p.719).

Danois, s'apprête à partir, Armide survient et tente de le retenir en jurant qu'elle mourra, si Renaud la quitte. Renaud ne cède pas, tout en la plaignant. Cette scène nous montre ainsi un exemple-type du récitatif français car Lully le fait chanter d'un ton calme avec un accompagnement simple, comme s'il n'avait eu aucune intention d'exprimer les sentiments intimes d'Armide et Renaud qui devaient se séparer malgré leur amour, mais qu'il avait seulement cherché à mettre en valeur la poésie de Quinault²⁵).

Dans les Querelles des Anciens et des Modernes au XVII^e siècle, le récitatif de Lully et de Quinault a été violemment critiqué par les partisans des Anciens. Mais dès le début du XVIII^e siècle, il connut un grand changement d'estime. Lors de la querelle de *Le Cerf de La Viéville* et de Ragueneau qui opposait l'opéra français à l'opéra italien²⁶), on se mit à apprécier Lully. D'une part, la simplicité et le naturel de la musique de Lully étaient appréciés comme principe de la musique française et comme modèle à imiter pour tous les musiciens. Lully était considéré comme un modèle dans le domaine musical²⁷) tout comme l'Antiquité l'avait été dans le domaine de la tragédie. D'autre part, s'établissait la comparaison suivante : la musique française, c'est-à-dire celle de Lully, était celle des passions et la musique

25) Kintzler explique cette caractéristique principale de la musique de Lully comme suivant : «elle «colle» à la langue». D'après elle, cette caractéristique même est une des raisons les plus importantes de l'unanimité de la musique de Lully. Voir *Poétique de l'opéra...*, la note 3 de la page 249.

26) Voir *Le Cerf de La Viéville, Comparaison de la musique italienne et de la musique française, I*, Bruxelles, 1705, Minkoff, Genève, 1972, pp.69-70; François Ragueneau, *Défense du Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris, 1705, Minkoff, Genève, 1976, pp.30-34.

27) Voir Béatrice Didier, *La musique des lumières*, PUF, 1985, p.183 : «Lulli, au début du XVIII^e siècle suscite l'admiration aussi bien dans le camp des Français que dans celui des Italiens. Et nous le retrouvons cité comme un absolu de la musique également par *Le Cerf de La Viéville*, et par Ragueneau qui est un nostalgique de Lulli.»

italienne était celle des sens avec des accessoires surabondants et compliqués. Les défenseurs de la musique de Lully étaient des partisans des Anciens, alors que les partisans de la musique italienne se montraient des partisans des Modernes²⁸⁾.

3. Merveilleux, machines et illusion

Les techniques les plus avancées furent introduites en France par un machiniste italien, Giacomo Torelli, lors de la représentation de l'opéra italien *La Finta Pazza* en 1645 et surtout de celle d'*Orféo* devant Louis XIV alors âgé de 5 ans en 1647. Il utilisa des machines permettant de transporter en un instant l'auditeur d'un lieu à un autre, et susceptibles d'effectuer les évolutions des chars célestes et des dieux. L'aspect merveilleux de ces représentations conquist le public de Paris si profondément qu'il fut bientôt surnommé « Grand Sorcier ». Il fut également chargé de la machinerie dans les théâtres du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne, et contribua ainsi à développer les pièces à machines à Paris. Mais il fut exilé de France pour avoir travaillé pour Fouquet disgracié en 1660.

Carlo Vigarani remplaça Torelli à la cour. Il fut appelé à Paris en 1659 avec son père Gaspare et son frère Ludovico par Mazarin pour préparer aux Tuileries la salle de machines permettant les spectacles prévus pour le mariage de Louis XIV. Protégé du roi et de Colbert, Carlo seul s'établit en France pour travailler à la cour.

Dès 1660, le marquis de Sourdéac fut connu comme décorateur et

28) Le Cerf de La Viéville déclare à propos de la querelle de la musique française et de la musique italienne que « c'est précisément la querelle des anciens et des modernes, renouvelé sous d'autres noms » (*op.cit.*, p.183). Quant à la relation entre la querelle musicale et la querelle des Anciens et des Modernes, voir aussi Béatrice Didier, *op.cit.*, p.180-182; Enrico Fubini, *Les philosophes et la musique*, Genève, Champion-Slatkine, 1983, p.81-90, surtout p.88-89.

machiniste français capable d'égaliser les Italiens. Après la représentation de *La Toison d'or*, tragédie à machines de Corneille, il se chargea des machines et des décors au Théâtre du Marais et à l'Académie d'opéra de Perrin pour *Pomone* (1671) et *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (1672). Mais à cause de ses problèmes financiers, Lully lui préféra Vigarani comme collaborateur pour la création de l'opéra français.

Les succès de *Psyché* (à la salle à machines des Tuileries) et de *Pomone* en 1671 poussa Lully à créer l'opéra français. Il fit aménager par Vigarani une salle à machines dans le jeu de paume de Bécquet, rue de Vaugirard pour créer *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672) et *Cadmus et Hermione* (1673). Louis XIV qui y avait assisté avec admiration donna à Lully l'autorisation d'utiliser la salle à machines du Palais-Royal, aménagée par Vigarani dix ans plus tôt. On le nommera l'Académie Royale de l'Opéra ou simplement l'Opéra de Paris.

Ce qu'on appela le merveilleux dans le théâtre de l'époque fut soutenu par les changements de décors instantanés et les évolutions aériennes des chars célestes et des dieux. C'étaient les techniques nouvelles introduites en France par Torelli. Quant aux changements de décors instantanés, « les châssis latéraux, appelés à masquer les coulisses de chaque côté de la scène, et sur lesquels étaient figurés en partie les décors, pouvaient, au coup de sifflet, se renouveler en glissant latéralement et accompagner le remplacement des autres éléments peints, toiles de fond, principales ou plafonds »²⁹⁾.

D'autre part, les évolutions aériennes des chars célestes et des dieux furent réalisées grâce au système de poulies, de contrepoids, de chemins rampants. Dans *Andromède*, Melpomène volant jusqu'à son char dans le

29) L'article « machines, machineries théâtrales », *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Marcelle Benoît, Fayard, 1992, p.425-426.

Prologue et Persée venant du ciel pour sauver Andromède dans le troisième acte firent crier miracle aux spectateurs. Lors de la scène de la cérémonie magique dans le premier acte des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (Lully, en 1672, les machines de Vigarani), « quatre d'entre eux [démons] se croisent en l'air, tandis que trois autres sortent en terre, « s'élevant en rond et, après avoir fait trois tours en volant, se vont perdre dans les nuages »³⁰⁾, et dans le Prologue de *Cadmus et Hermione*, après l'apparition du serpent Python, « des Vents impétueux, chargés de seconder la fureur de l'Envie, surgissent des dessous et du cintre, puis après avoir volé et s'être croisés dans l'air, viennent autour de cette allégorie se ranger auprès d'elle et, armés de serpents, former des manières de tourbillons. Ce ne sont pas les seuls à effectuer des évolutions aussi spectaculaires : le serpent Python s'élève également en l'air par un rond qu'il fait en volant »³¹⁾. Il est vrai que les machines et le merveilleux qu'elles apportent à la représentation sont susceptibles à la fois de séduire et impressionner le public, et dans l'œuvre « en font le nœud, et le dénouement, et y sont si nécessaires, que vous n'en sauriez retrancher aucune, que vous ne fassiez tomber tout l'édifice »³²⁾.

Mais, quelque ingénieuse qu'elle soit, la machinerie n'était pourtant pas parfaite. On s'arrangeait par exemple pour dissimuler les filins soutenant un char avec des « nuages ». Cependant cette dissimulation devenait impossible lorsqu'un personnage devait voler seul. La Fontaine essaya d'attaquer l'opéra en citant quelques incidents survenus par la faute d'un machiniste maladroit. Lors de la querelle de *l'Alceste* représenté en 1674, Mme de Montespan et sa sœur Mme de Thiange recommanda La Fontaine à Lully dans le but d'écartier Quinault de ce dernier. Mais le musicien refusa de mettre en musique le livret

30) Jérôme de La Gorce, *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin, 2005, p.127.

31) *Ibid.*, p.129.

32) P. Corneille, *op.cit.*, p.12.

de *Daphné* rédigé par La Fontaine³³). Celui-ci ne tarda pas à s'en prendre aux machines de l'opéra de Lully, lors de la disgrâce de Quinault causée par leur opéra d'*Isis*.

Des machines d'abord le surprenant spectacle
 Eblouit le bourgeois et fit crier miracle,
 Mais la seconde fois, il ne s'y pressa plus;
 Il aima mieux *Le Cid*, *Horace*, *Héraclius*.
 Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
 Et même rarement ils contentent la vue.
 Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
 Le changement si prompt que je me le promets :
 Souvent, au plus beau char le contre-poids résiste;
 Un dieu pend à la corde crie au machiniste,
 Un reste de forêt demeure dans la mer,
 Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer³⁴).

Il est remarquable que même Charles Perrault reconnaissait des défauts à la machinerie au cours des représentations : « Il est vrai qu'il y a quelques petites machines qui ne sont pas heureuses et qui peuvent donner lieu à la critique ». Et il ajoute : « Une des principales plaintes est qu'on voit trop les cordes. Cela

33) En ce qui concerne le refus de la mise en musique de *Daphné*, voir Yoshiharu Shiraishi, « Sur l'échec de *Daphné* de La Fontaine », *Etudes de langue et littérature françaises*, 58, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 1991, pp.31-46. Cette excellente étude essaie d'expliquer cet incident du point de vue politique à la différence des autres chercheurs qui l'ont expliqué « par le conflit caractériel et/ou esthétique entre Lully et La Fontaine ». Selon lui, malgré qu'il s'agisse d'une modification importante de l'image du roi, « l'image d'Apollon-Louis XIV dans *Daphné* est inconciliable avec celle qui est montrée (...) dans les opéras précédents de Lully et Quinault » (p.45) en tant que théâtre privilégié de la monarchie absolue.

34) Jean de La Fontaine, Epître à M. de Niert sur l'opéra, *Œuvres complètes*, présentation et notes de Jean Marmier, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp.483-484.

est vrai, mais on peut y remédier en n'éclairant pas le fond du théâtre, ce qu'il est aisé de faire. Mais c'est un grand défaut à un spectacle de n'être pas éclairé et il n'est pas malaisé de cacher les cordes quand le fond du théâtre est si obscur qu'on ne voit presque rien du tout. En mon particulier, j'aime mieux voir clair et voir des cordes que de ne rien voir ou ne savoir pas bien ce que je vois»³⁵⁾. Rousseau nous montre que ces inconvénients des machines perduraient également au milieu du XVIII^e siècle :

Les chars des Dieux et des Déeses sont composés de quatre solives encadrées et suspendues à une grosse corde en forme d'escarpolette; entre ces solives est une planche en travers sur laquelle le Dieu s'assie, et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillée, qui sert de nuage à ce magnifique char. On voit vers le bas de la machine l'illumination de deux ou trois chandelles puantes et mal mouchées, qui tandis que le personnage se démène et crie en branlant dans son escarpolette, l'enfument tout à son aise. Encens digne de la divinité³⁶⁾.

Mais comme l'a dit Perrault dans sa lettre à Colbert, la maladresse des

35) Cité par Jérôme de La Gorce, *op.cit.*, p.143. Cette lettre écrite à Colbert après avoir assisté à la représentation d'*Alceste* le 27 janvier 1674 est attribué à Charles par La Gorce, mais à son frère Claude par William Brooks. Voir Introduction pour *Alceste*, édition critique par William Brooks, Buford Norman et Jeanne Morgan Zarucchi, Droz, Genève, 1994, p.x. Mais n'oublions pas que Ch. Perrault déclarera pendant la Querelles des Anciens et des Modernes que c'est le merveilleux qui est l'essence de l'opéra. «La comédie, écrit Perrault, roule toute sur le vraisemblable, et la tragédie est mêlée de merveilleux et de vraisemblable; ne fallait-il pas que comme il y a une poésie dramatique qui est toute renfermée dans le vraisemblable, il y en eût une autre, qui par opposition fût toute composée de merveilleux, comme le sont les opéras pendant que la tragédie qui tient comme le milieu entre ces deux extrémités serait mêlée de merveilleux et de vraisemblable» (Ch. Perrault, *op.cit.*, p.282-283).

36) Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II-23, *Œuvres complètes*, t.II, Gallimard, 1964, p.283.

réalisations n'est pas une « des choses essentielles et qui doivent l'emporter sur les grandes et principales machines qui sont très belles »³⁷⁾. Pour analyser les idées sur les machines, nous devons, comme l'a proposé B. Didier, « distinguer celles qui portent sur la maladresse des réalisations, et celles qui s'attaquent au principe même du décor avec sa magnificence et ses trompes-l'œil »³⁸⁾.

Qu'est-ce que les esprits de l'époque considéraient comme l'aport essentiel des machines? Voilà ce que pensait La Bruyère :

C'est prendre le change, et cultiver un mauvais goût, que de dire, comme on l'a fait, que la machine n'est qu'un amusement d'enfants et qui ne convient qu'aux marionnettes; elle augmente et embellit la fiction, soutient dans les spectateurs cette douce illusion qui est tout le plaisir du théâtre, où elle jette encore le merveilleux. Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérélices* et à *Pénélope* : il en faut aux *opéras*, et le propre de ce spectacle et de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement³⁹⁾.

Les machines ne sont pas nécessaires dans les tragédies déclamées, tandis qu'elles sont essentielles dans l'opéra. Car l'opéra est un spectacle fait pour charmer les yeux par une douce illusion qu'elles soutiennent. On considère La Bruyère comme un opposant à l'opéra à cause de ce passage, mais il nous semble au contraire qu'il appréhendait parfaitement l'essence même de

37) Jérôme de La Gorce, *op.cit.*, p.143.

38) Béatrice Didier, *op.cit.*, p.242.

39) La Bruyère, *Les Caractères*, « Des Ouvrages de l'esprit », 47, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p.99. Kintzler est cohérente dans son affirmation que les arguments sur la poétique de l'opéra aux XVII^e et XVIII^e siècles sont toujours présentés par rapport à celle de la tragédie dramatique et elle en considère le passage de La Bruyère comme un exemple-type. Voir Kintzler, *op.cit.*, p.253-254.

l'opéra : l'illusion et le merveilleux⁴⁰⁾.

D'après la pensée classique, les sciences et les arts avaient pour même objet de dévoiler une vérité cachée derrière la nature telle qu'on la perçoit. La vérité de la nature n'était pour les classiques ni la nature telle qu'elle était en soi, ni la nature telle qu'elle était conçue, mais les relations abstraites et comptables, qui n'étaient saisies que par l'intelligence, puisqu'elles dépassaient le monde des sens. Les arts dévoilent la vérité de la nature à travers la mise en état sensible de relations abstraites déduites de la nature telle qu'elle était, au lieu que les sciences les décrivaient d'une manière physico-mathématique. Les sciences ne parlent qu'à l'intelligence. Mais il y a peu de gens dont l'intelligence peut percevoir un monde abstrait tel que le construisent les sciences. Ordinairement, le corps résiste au monde abstrait. L'esprit appréhende très vite la terre qui tourne autour du soleil, mais les sens nous disent que c'est toujours le soleil qui tourne. C'est l'illusion. Tant que nous avons un corps, l'illusion existe toujours. S'il est impossible de chasser l'illusion, n'y a-t-il pas de moyens d'ajouter un plaisir des sens à la connaissance de la vérité? La manière par laquelle l'universel devient le sensible et par laquelle un plaisir mental se transforme en un plaisir des sens, est l'illusion conçue par les artistes de l'âge classique.

Comment l'illusion fonctionne-t-elle dans l'esthétique classique? Premièrement, c'est en construisant par des moyens matériels un monde merveilleux. Le spectateur entre dans l'illusion présentée sous la forme d'un monde merveilleux et, dans le même temps, il a conscience que ce monde

40) C'est Cahusac qui a approfondi le merveilleux de l'opéra du point de vue du classicisme dans son traité de la danse publié en 1754 : «le merveilleux fut la pierre fondamentale de l'édifice» (Louis de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Meaulme, 1754, Slatkine, Genève, 1971, p.64). Mais au milieu du XVIII^e siècle, la poétique de l'opéra classique même, y compris le merveilleux, était dans une situation critique.

merveilleux est construit par des machines. Les spectacles animés par des machines donnent au spectateur classique à la fois un grand plaisir des sens né du contact avec le merveilleux et un plaisir de l'intelligence provenant de la connaissance du mécanisme de la nature.

Les musiciens français contribuent à créer l'opéra classique fondé sur l'illusion produite par la mise en œuvre conjointe du merveilleux et de la machinerie. A l'âge classique, « la pièce à machine elle-même est considérée comme un miracle »⁴¹⁾, comme l'est la nature. Et en même temps, on savait bien qu'un système merveilleux et miraculeux était caché derrière la pièce à machine. On ressentait cependant un émerveillement et une admiration devant l'opéra. Le fameux passage de Fontenelle est un exemple-type de l'esthétique classique :

Sur cela je me figure toujours que la nature est un grand spectacle, qui ressemble à celui de l'Opéra. Du lieu où vous êtes à l'Opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est; on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements.(...) Et moi, répliqua-t-elle, je l'en estime beaucoup plus, depuis que je sais qu'il ressemble à une montre. Il est surprenant que l'ordre de la nature, tout admirable qu'il est, ne roule que sur des choses si simples⁴²⁾.

Pourtant Jean-Jacques Rousseau ne critique pas seulement la maladresse des réalisations de la machinerie, mais aussi le principe même de l'illusion et du merveilleux. Selon lui, l'opéra naissant représentait seulement un monde mythique et fabuleux en utilisant des machines enfantines. Mais dès le XVIII^e

41) Joël Block, article cité, p.217.

42) Fontenelle, *Les entretiens sur la pluralité des mondes habités, Œuvres complètes*, t.II, texte revu par Alain Niderst, Fayard, 1998, p.20.

siècle en Italie, il arriva à présenter un autre espèce d'illusion où, touché par les sentiments de personnages, traduits par une musique expressive, le spectateur puisse pénétrer dans le cœur des personnages. Il s'agit des opéras de Pergolèse, de Vinci ou de Léo. Ce dont parle Rousseau, c'est la sensibilité par laquelle l'on peut s'identifier aux personnages sur la scène. En ce sens, ce que Rousseau propose à l'imitation des musiciens italiens n'est plus l'illusion théâtrale de l'âge classique. Car il faudrait abandonner le merveilleux et les machines pour peindre un monde humain.

4. Conclusion

Perrin et Saint-Evremond se refusent à faire chanter les vers français entièrement dans une pièce, mais ils admettent qu'il y a des vers propres au chant, comme les passions tendres ou douloureuses, les expressions d'amour, de joie, de tristesse, de jalousie ou de désespoir. S'ils avaient pris l'initiative de créer l'opéra français, celui-ci aurait été un opéra sans récitatif. Mais Lully et Quinault ont réussi à créer des opéras entièrement chantés en faisant des vers tragiques le récitatif français. Pour parvenir à cela, Quinault a dû « désosser » la langue. D'où vient la plus grande caractéristique du récitatif français : la musique « colle » à la langue, c'est-à-dire que la musique s'occupe uniquement de faire valoir la poésie, et n'exprime ni les sentiments intimes ni les passions des personnages. De sorte que les débats sur le rapport entre poésie et musique dureront tout au long du XVIII^e siècle.

D'autre part, les machines étaient indispensables à l'illusion et au merveilleux dans l'esthétique classique. Les machines n'étaient pas parfaites comme dans la nature. Leur imperfection détruisait facilement l'illusion. Néanmoins, si leur utilisation a perduré, c'est qu'elles étaient intégrées en tant que composante essentielle du système de l'opéra français. Ainsi a-t-on continué à faire des opéras à machines jusqu'à ce que la conception de l'illusion change complètement au milieu du XVIII^e siècle.