Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

49 | 2014

Varia

David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau : Music, Confrontation, Realism, Cambridge*, Cambridge University Press, 2012. 413 p. + XXI. ISBN 978-0-521-88760-1

Marian Hobson

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5204>

DOI : 10.4000/rde.5204

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2014

Pagination : 333-338

ISBN : 978-2-9520898-7-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Marian Hobson, « David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau : Music, Confrontation, Realism, Cambridge*, Cambridge University Press, 2012. 413 p. + XXI. ISBN 978-0-521-88760-1 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 49 | 2014, mis en ligne le 10 novembre 2016, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5204> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5204>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2021.

Propriété intellectuelle

David Charlton, Opera in the Age of Rousseau : Music, Confrontation, Realism, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. 413 p. + XXI. ISBN 978-0-521-88760-1

Marian Hobson

- 1 Ceci est un livre sur l'opéra au dix-huitième siècle comme on en voit peu. D'abord par son envergure. Il informe sur tout un faisceau de domaines : mise en scène, construction des opéras, style musical, distribution des chanteurs, politique des programmes, luttes entre différents théâtres parisiens. C'est une présentation des domaines importants pour l'évolution de l'opéra entre 1750 et 1777, une présentation qui est magnifiquement détaillée et qui ajoute grandement à notre compréhension de cet art si fondamental pour l'époque.
- 2 Malgré les travaux de Robert Wokler, de Philip Robinson et de Michael O'Dea, historiens ou philosophes négligent parfois ou même souvent l'importance de la musique et de l'opéra pour la carrière de Rousseau et pour sa sensibilité. Ils auront maintenant ce livre pour les orienter sur le contexte de certains de ses talents : son aptitude à prévoir les révolutions dans la pensée et à se positionner pour exprimer ses pressentiments sur la place publique. Charlton centre son histoire dans l'intervalle entre l'arrivée de Rousseau à Paris en 1742 et les débuts de l'opéra « réformé » — c'est-à-dire les œuvres de Gluck, principalement *Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride*, les deux créés à Paris, le premier en 1774, le deuxième en 1779. L'*Orfeo* circula un an sous forme manuscrite avant l'arrivée de Gluck en 1774 et sa réception, quelque peu polémique, a été préparée en partie par l'intermède et les écrits de Jean-Jacques.
- 3 Dans son livre, Charlton utilise avec brio et la longue vue et le microscope. Si son érudition solide et considérable nous informe par le détail, il n'organise pas son savoir étoffé et ses vues multiples de façon rebattue : ni par une simple chronologie, ni par le

rythme des visites de compositeurs (Duni, Gluck) ou de troupes (« de misérables bouffons paraissent à Paris en 1751 ; mais ces misérables bouffons nous font entendre d'excellente musique », disait Diderot en 1779 de la troupe de Bambini dans *Sur la pantomime dramatique* ; Charlton n'est pas d'accord qu'ils aient été « misérables ».) L'ordre adopté par ce livre est autre : il passe des patrons et de leur « théâtre des princes » aux changements d'esthétique (des Bouffons à ce que depuis les travaux du grand musicologue américain Daniel Heartz il est convenu d'appeler « reform opera »), pour en venir ensuite aux effets parisiens des Bouffons, au développement de l'opéra comique comme genre en France, au passage de cinq à trois actes et en arriver finalement à *Ernelinde*, dont le livret aurait été en partie inspiré, et sans doute même travaillé, par Diderot en collaboration avec Poinciset et terminé par Sedaine.

- 4 Passant donc presque inaperçu dans la critique jusqu'à récemment, cet opéra prend de plus en plus d'importance de nos jours. Grand absent du bouquet des *opera seria* français, *Ernelinde* n'a existé dans le répertoire qu'à travers une série de révisions, et n'est à peine connu que par son nom — « trop fort[e] pour un public ignorant » (Diderot), s'il a opéré un changement de musique dans l'opéra français, selon l'opinion de La Borde en 1780, c'est par un chemin rétrospectif et par l'effet que les opéras de Gluck ont pu avoir *a posteriori* sur l'écoute des auditeurs. « Gluck ayant prévalu, on pouvait comprendre Philidor », comme le remarque l'éditeur d'*Ernelinde*, Julian Rushton.
- 5 Parcours donc très varié que celui adopté par ce livre, qui nous ouvre ainsi de multiples voies d'exploration. D'abord, il fait revivre des œuvres tout à fait oubliées ou que nous croyions reléguées à la poussière, disparues même des bibliothèques : *Ernelinde* remonte déjà à la surface, on l'a dit, mais moins visibles sont le *Scylla et Glaucus* (1747) de Leclair, avec des effets mozartiens avant la lettre ; *Aline, Reine de Golconde* (1766), avec des sous-entendus politiques et arborant comme *Ernelinde* le thème de la monarchie élective ; et à ma grande surprise, qui avais cru jusqu'ici au jugement musical de Grimm, Mondonville et son *Titon et l'Aurore* (1753), dont Charlton montre en particulier tout l'intérêt du prologue (adaptation par Voisenon d'un conte de Meusnier de Querlon de 1748). Seconde piste, on rencontre une série d'animateurs parfois inattendus ou mal connus, parmi lesquels, Marie Leszczinska, la femme de Louis XV, qui adorait la musique et qui tenait des concerts importants ; la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe, dont le maître de musique avait été Hasse et pour qui « le Saxon » (c'est son sobriquet au XVIIIe siècle), en visite à Paris en 1753, a dirigé une représentation de sa *Didone abbandonata*, au moment même, Charlton nous le rappelle, où les Bouffons suscitent le plus grand enthousiasme à Paris ; le comte de Clermont, militaire et franc maçon, qui dans son domaine de Berny avait un théâtre où l'on montait des opéras et où étaient joués des opéras bouffons, dont l'influence se répercutait au-delà des théâtres publics ; la comtesse de La Marck, objet d'une satire de Grimm et d'une balourdise de Diderot pas encore éclairée, qui apparaît ici comme grande protectrice de l'opéra (le *Scylla et Glaucus* de Leclair, « chef-d'œuvre », dit Charlton, lui est dédié) ; et Rebel et Francœur, « les petits violons » directeurs de l'Opéra, insultés en bonne et due forme par certains partisans de la musique italienne, ont ici leur réputation quelque peu redorée.
- 6 Troisième piste : une série de rencontres ou de visites, parfois matière à étonnement : l'innovant Stamitz, compositeur mort trop tôt à 39 ans, réformateur de l'orchestre de Mannheim dont les revirements soudains dans les *tempi* et dans l'émotion exprimée

semblent avoir tant impressionné Grimm, passe pourtant un an chez le protecteur de Rameau, La Riche de La Poupelinière en 1754.

- 7 Quatrième piste, enfin : une série d'interprétations insolites mises en circulation ou développées, par exemple celle de Cole sur les implications politiques des *Indes galantes* de Rameau, qui suggère que la fanfare militaire du début de l'acte final, *Les Sauvages*, symbole de la violence des Européens envahisseurs du Nouveau Monde, est fragmentée par les développements musicaux de la fin pour former la « grande chaconne », la fête de la réconciliation.
- 8 C'est ce tissage de détails qui forme la grande nouveauté de ce livre et le grand plaisir que procure sa lecture, plutôt qu'une thèse qui en émanerait. C'est à travers ces détails que Charlton nous peint l'évolution de l'opéra vers la « réforme ». Par exemple, il nous donne à comprendre au moins deux caractéristiques des opéras de l'époque d'une façon bien plus solide que jusqu'ici. D'une part, la réécriture constante des opéras : Rameau en est un cas particulièrement frappant et les versions de *Castor et Pollux* sont un exemple de refonte impressionnant, même par rapport aux normes de l'époque. D'autre part, certaines des positions du « coin du roi », c'est-à-dire des traditionalistes, que Charlton excelle à nous faire comprendre d'une façon inattendue. Par exemple, selon lui, le style nouveau du découpage du texte dans certains livrets les déroutait. Charlton montre comment, à petits pas et par une lente pénétration, par des insertions à peine remarquées, un goût pour la musique italienne se répand progressivement — on se rappelle l'histoire qu'en donne le Neveu de Rameau : « le dieu étranger se place humblement sur l'autel à côté de l'idole du pays ; peu à peu, il s'y affermit ; un beau jour il pousse du coude son camarade, et patatras, voilà l'idole en bas ».
- 9 Le clou du livre de Charlton réside dans la mise au point sur les recherches récentes consacrées à la musique de Jean-Jacques Rousseau. On a tendance à oublier sa quantité et son importance : *Iphis et Anaxarète* (1737-40), *La Découverte du nouveau monde* (1739-41), dont le livret et la musique sont perdus ; *Les Muses galantes* (1745), retiré de l'Opéra en 1747 après une répétition ; et, en 1752, *Le Devin du village*. Charlton construit cette mise au point en posant clairement des questions importantes : est-il vrai, comme on l'a souvent dit, que *Le Devin* n'a aucune parenté avec la pratique française de l'opéra ? Quelle musique Rousseau a-t-il pu entendre, surtout avant de composer son « intermède » ? Charlton soutient que *Le Devin*, malgré son sous-titre d'« intermède », appartient au genre de l'« entrée », opéras en un acte qui pouvaient être alignés pour former un opéra-ballet dont l'unité était conceptuelle plutôt que thématique et il donne l'exemple du *Temple de la gloire* de Rameau, livret de Voltaire.
- 10 En examinant l'assertion, souvent répétée, du peu de parenté du *Devin* avec la tradition française, Charlton décrit la musique de l'intermède d'une façon très éclairante : en se référant aux travaux d'Eric Weimer, il signale l'abandon des phrases de longueur irrégulière du baroque tardif et l'adoption par Rousseau, après Hasse, Leo et Pergolèse, d'une série plus équilibrée de phrases musicales de durée clairement déterminée. Pour ce qui est de l'action sur le théâtre, Charlton examine l'utilisation par Rousseau de la pantomime, qui a remporté un grand succès selon le *Mercure de France*. Ici, avec *maestria*, il montre les relations presque inconscientes que Rousseau tisse entre les thèmes musicaux et leur sens : par exemple, le rappel de la musique de la chasse, signe du pouvoir du courtisan, est désigné aussi par des figures entendues plus tôt en relation avec Colin et ses souvenirs du luxe des riches.

- 11 D'autres sous-entendus politiques chez Rousseau, moins connus ceux-là, sont mis en relief par Charlton qui fait allusion à l'avertissement, peu connu, que Jean-Jacques a ébauché pour son édition de *La Zingara* [*La Gitane*] de Rinaldo da Capua. Rousseau défend cette œuvre, un « intermède » comme *Le Devin*, contre les critiques de malséance : « comme si la gloire d'un théâtre pouvait dépendre du rang des personnages qu'on y représente » (OC Pléiade, vol. V, 1427). Que l'opéra-comique exploite des thèmes populaires et des personnages non nobles nous est évident, comme il l'était aux contemporains. Mais c'est ici qu'on touche à un problème de méthodologie et de vocabulaire : comment décrire cette évolution de l'opéra-comique vers l'incorporation de milieux sociaux non élevés d'une façon qui n'est pas seulement et franchement comique ?
- 12 J'éprouve sur ce point un désaccord, malgré ma grande admiration pour ce livre. C'est le mot de « réalisme », anachronique, qui me pose problème. Littré le considère dans le sens esthétique comme un « néologisme » : « attachement à la reproduction de la nature sans idéal ». On pourrait m'objecter que cela n'a pas d'importance et que nous savons ce que veut dire « réalisme ». C'est une approximation utile, qui désigne un mouvement dans l'art plus favorable à des sujets moins nobles, sans nécessairement verser dans le style bas. À quoi j'objecte à mon tour qu'employer un mot si éloigné du vocabulaire de l'époque soulève des problèmes dont l'utilité de la notion, familière et consacrée, ne nous délivre pas. Car ce que nous désignons de nos jours par le seul mot « réalisme » s'applique à de multiples aspects du XVIII^e siècle, car le terme se trouve au croisement de problèmes de style, de genre, de *médium*. Puisqu'aucun terme simple dans le vocabulaire esthétique du XVIII^e siècle ne sert à devancer « réalisme », le nœud de la difficulté reste entier et n'est pas résolu par un mot importé d'une époque ultérieure. En fait, Charlton rend le lecteur de son livre pleinement conscient de ce croisement et il n'était pas nécessaire de forcer une unité, qui n'existait pas, par un concept, qui n'existait pas encore. Le faire, y recourir, c'est gommer un aspect important de la sensibilité du siècle. Lorsque Nougaret compare les auteurs de l'opéra-comique aux « auteurs naturalistes », c'est-à-dire à l'Abbé Pluche et au comte de Bouffon, il les encourage ainsi : « Faites-nous passer en revue les derniers artisans de nos villes » ; ils semblent vouloir cataloguer la populace d'une manière que de nos jours on appellerait « sociologique ». Sérieux et satire ne peuvent se distinguer chez Nougaret : en critiquant l'opéra-comique comme un genre bas, il fait de sa critique une parodie, au point que le livre a été pris au sérieux au XX^e siècle. La difficulté a été de taille pour Charlton, et elle l'est pour nous, qui sommes moins spécialistes. Comment tisser un lien entre les thèmes et les personnages des opéras-comiques, qui descendent de la *commedia dell'arte*, ou du grand art des compositeurs de Naples, comment comprendre le mouvement vers des sujets non comiques et une tonalité musicale plus sérieuse ? Ce qui arrive ici, tant avec Philidor qu'avec Grétry, ne relève pas du « réalisme », mais d'autre chose. C'est à quoi Diderot convie les spectateurs dans ses *Entretiens sur Le Fils naturel*, comme dans son *Discours sur la poésie dramatique* : une fragilisation des barrières entre les genres, une mobilité tonale et rythmique dans la musique.