

## Opéra comme musique

— Genèse d'une nouvelle notion esthétique de l'opéra en France au 18<sup>e</sup> siècle<sup>1)</sup> —

SASAKI Ken-ichi

### 0. Présentation du thème

On sait que l'opéra fut créé, à la fin du 16<sup>e</sup> siècle à Florence, comme restauration de la tragédie grecque authentique. Au début, par conséquent, il était un des genres dramatiques, en d'autres termes une poésie. Les noms appliqués à l'opéra aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, tels que "la tragédie en musique" ou "tragédie lyrique", reflètent cette notion. Dans l'histoire de l'esthétique française, nous trouvons chez J.-B. Du Bos la tentative la plus approfondie de la mettre en théorie. Selon Du Bos, en effet, l'opéra représente la troisième et dernière 'manière' de suppléer au caractère abstrait de la poésie qui vient de la nature du langage comme son moyen d'expression; la première et la deuxième manières étant respectivement "la simple récitation" et "la déclamation" par laquelle il entend la représentation théâtrale, cette troisième manière de "prêter [à la poésie] une force nouvelle pour nous plaire & pour nous toucher" consiste en "chant"<sup>2)</sup>. Certes, comme l'esthétique de Du Bos souligne la valeur de l'émotion, la musique en opéra, ici, joue un rôle très important. Mais l'opéra au total n'est regardé que comme une forme de la poésie.

Cette notion de l'opéra comme poésie va contre notre compréhension standardisée de l'opéra comme musique ou surtout musique. Il n'y a personne qui ne connaisse le nom du compositeur de "la Bohème"; mais est exceptionnel celui qui est au courant de l'auteur du texte de ce même opéra. La transition d'une notion à l'autre peut être marquée dans l'ouvrage de Charles Batteux: *les Beaux Arts réduits à un même principe* (1747)<sup>3)</sup>. En adoptant ces deux points de vue à la fois, l'auteur y prend une attitude ambivalente propre à la phase de transition. Notre sujet consiste ici à interpréter l'esthétique de Batteux sur l'opéra de ce point de vue.

### 1. Opéra comme art synthétique

La caractérisation fondamentale que Batteux donne à l'opéra peut être interprétée comme

- 1) Cet article se base sur la communication faite au Congrès national de la Société Canadienne de l'esthétique qui a eu lieu à l'Université de Victoria, le 24 juin 1990. J'exprime ici ma gratitude pour Professeurs Peter McCormick et Ghyslaine Guertin, qui ont bien voulu m'y inviter. Ceci fait d'ailleurs partie de mon étude sur l'histoire de la théorie française de l'opéra au 17<sup>e</sup> et au 18<sup>e</sup> siècles. Sur ce sujet, j'ai déjà publié, en dehors de celui-ci, deux articles suivants tous les deux en japonais: «Poétique de l'opéra —principe de l'imitation et esthétique de l'intérêt chez Du Bos—», 1988. «Le fond idéologique de l'opéra en France au 17<sup>e</sup> siècle», 1989.
- 2) J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1<sup>re</sup> Partie Section 41, p.427, 1770<sup>7</sup> (Slatkine Reprints, 1967).
- 3) Je cite cet ouvrage selon son édition de 1773 (Slatkine Reprints, 1969), respectant son orthographe originelle.

celle de l'art synthétique, ou du genre mêlé. Nous lisons, en effet, vers la fin du chapitre 2 de la section 3<sup>e</sup> de la troisième partie, partie consacrée aux problèmes propres à chaque genre des beaux arts, la phrase suivante:

Qu'on joigne maintenant ce que nous avons dit touchant le spectacle lyrique dans le chap. 12. de cette III. Partie <sup>4)</sup>, & touchant la nature & l'objet de cette même poésie, dans le 8.<sup>5)</sup> avec ce que nous venons de dire sur l'objet naturel de la Musique & de la Danse, il ne sera pas difficile d'en tirer une idée juste de ce que doit être un spectacle lyrique<sup>6)</sup>.

Ici l'opéra est appelé "spectacle lyrique" et il est considéré comme une forme de la poésie (cf. "cette même poésie" qui renvoie au "spectacle lyrique"). Cependant, dans cette partie qui examine chaque genre particulier, il n'y a pas de chapitre destiné à l'opéra. L'auteur croit donc indispensable de tenir compte de "l'objet naturel de la Musique et de la Danse" pour déterminer l'essence de l'opéra. De là, nous pouvons dire, premièrement que Batteux ne reconnaît pas de statut autonome à l'opéra, et en seconde place que l'opéra est censé être constitué des deux éléments principaux: tragédie (sujet des chapitre 9 de la 1<sup>re</sup> section) et musique et danse (sujet des chapitres 1 et 2 de la 3<sup>e</sup> section)<sup>7)</sup>. Ces deux éléments nous offrent, donc deux points de vue de traiter l'opéra. Suivant le choix de ces points de vue, la vision change: nous allons le constater.

## 2. Opéra comme tragédie: le merveilleux

En tant que poésie, l'opéra est une forme de tragédie. Mais en vue de le distinguer de la tragédie proprement dite, on peut le situer au milieu de la tragédie et de l'épopée: il partage avec la tragédie le même mode d'expression qu'est la représentation scénique, et avec l'épopée le même esprit de contenu qui consiste dans le merveilleux. L'opéra et la tragédie proprement dite, constituant la tragédie au sens large du terme, mettent en scène respectivement les deux caractères de l'action de l'épopée.

... il y a dans l'Epopée deux sortes de grand, le Merveilleux & l'Héroïque; il peut y avoir aussi deux espèces de Tragédie, l'une héroïque, qu'on appelle simplement Tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée Spectacle lyrique, ou Opéra<sup>8)</sup>.

La distinction se base sur la différence de "la condition des acteurs<sup>9)</sup>": l'héroïque comme

4) En réalité, il s'agit non pas du chapitre 12 mais du 13 de la Section 1 de la 3<sup>e</sup> Partie. Ce fait suggère que l'auteur a ajouté un chapitre ou divisé un chapitre en deux après avoir écrit cette phrase citée, et qu'il a aussi introduit ultérieurement une division en trois sections dans la 3<sup>e</sup> Partie.

5) Ici aussi, il s'agit du chapitre 9 de la Section 1.

6) Batteux, *op. cit.*, p.347.

7) Je n'allègue pas le chapitre 13, parce que dans ce chapitre consacré à la poésie lyrique, l'auteur parle de l'opéra simplement en fonction de son caractère lyrique, et que son contenu coïncide avec celui de la section de la musique.

8) *Op. cit.*, p.291.

9) *Ibid.*, p.292. Le mot 'acteur' signifie ici le personnage et non pas le comédien. Bien que ce sémème n'est pas énuméré dans les dictionnaires de l'époque, l'emploi du terme dans ce sens est fréquent aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Cela signifie, à mon sens, qu'on ne distinguait pas très nettement à l'époque l'acteur d'avec le personnage qu'il incarne.

caractère de la tragédie vient de ce que “ce sont des hommes qui agissent en hommes” dans ce genre, alors que dans l’opéra, le merveilleux est produit par le fait que “les Dieux agissant en dieux, avec tout l’appareil d’une puissance surnaturelle, ce qui ne seroit point merveilleux, cesseroit en quelque sorte d’être vraisemblable<sup>10)</sup>”. Bref, l’opéra est la tragédie des dieux, et le merveilleux comme son effet propre représente le caractère surnaturel de dieu.

Il y a déjà trois choses à remarquer ici. Ce qui nous frappe tout de suite dans ces arguments, c’est le fait qu’à la différence d’un Du Bos ainsi que de notre sens commun, Batteux ne distingue pas l’opéra de la tragédie en fonction de la musique. Pour caractériser l’opéra, il envisage plutôt l’esprit de cet art. Pour la deuxième remarque, ce point de vue de Batteux effectivement correspond à la notion française de l’opéra: tragédie lyrique. Et cette tragédie dite lyrique, ainsi que l’opéra italien depuis son origine, s’est éloignée de son intention originelle de faire revivre la tragédie authentique, et puisait le plus souvent ses inspirations dans le monde baroque ou merveilleux de la poésie épique, d’un Arioste ou d’un Tasse. Ce caractère merveilleux est souligné, dans l’opéra baroque, par la machinerie qui constituait le plus grand attrait de ce spectacle. Mais troisièmement, il faut aussi noter que Batteux cherche à rendre plus raisonnable ce monde extraordinaire. J’aimerais attirer l’attention sur le mot ‘vraisemblable’ dans la citation. Un des sujets sur lesquels on était acharné de discuter concernant l’opéra a été l’invraisemblance dérivant de ce qu’il chante tout<sup>11)</sup>. Chez Batteux, en revanche, ce même caractère de chanter tout devient la marque de vraisemblance. C’est que la nature extraordinaire du chant vis-à-vis la parole ordinaire est considérée ici comme correspondant à celle des dieux vis-à-vis des hommes.

Ainsi est défini l’opéra par Batteux comme suit:

Un opéra est donc la représentation d’une action merveilleuse. C’est le divin de l’Epopée mis en spectacle. Comme les acteurs sont des Dieux, ou des Héros demi-dieux; ils doivent s’annoncer aux mortels par des opérations, par un langage, par une inflexion de voix, qui surpasse les loix du vraisemblable ordinaire<sup>12)</sup>.

Ici la discussion passe à l’examen des moyens d’expression de l’opéra. Il y a trois moyens d’expression qui contribuent à cette vraisemblance surnaturelle: 1° les “opérations” des “acteurs”, c’est-à-dire les événements ou l’histoire, 2° le langage, et 3° l’inflexion de voix. A première vue, le rapport entre le langage et l’inflexion de voix paraît ambigu. Nous allons examiner ces éléments l’un après l’autre.

Tout d’abord, “leurs opérations [des dieux comme ‘acteurs’ de l’opéra] ressemblent à des prodiges. C’est le Ciel qui s’ouvre, une nue lumineuse qui apporte un Être céleste: c’est un palais enchanté, qui dispareît au moindre signe, & se transforme en désert, etc.<sup>13)</sup>” Il va

10) *Ibid.*, pp.291-92.

11) L’argument représentatif s’en trouve chez Saint-Evremond: “Sur les opéras à Monsieur le Duc de Buckingham” (1684). L’accusation portée contre l’opéra d’être invraisemblable devenait, d’ailleurs, un lieu commun; voir par exemple Goethe, “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” (Du vrai et de la vraisemblance de l’œuvre d’art), 1798.

12) *Op. cit.*, p.292.

13) *Ibid.*, p.292-93.

sans dire que l'auteur parle de la machinerie, dont l'effet merveilleux exprime la puissance surnaturelle des dieux.

Puis, c'est le langage des dieux: "Leur langage est entièrement lyrique: il exprime l'extase, l'enthousiasme, l'ivresse du sentiment<sup>14</sup>." Il faut faire attention au sens du mot 'lyrique'. Cet adjectif dérivé du nom 'lyre' signifiait à l'époque 'chantant'<sup>15</sup>. C'est toujours dans ce sens qu'on disait 'tragédie lyrique' ou 'spectacle lyrique'. Suivant cette compréhension du mot lyrique, la définition ci-dessus voudrait dire que le langage des dieux dans l'opéra est chanté d'un bout à l'autre, en exprimant ainsi leur psychologie surnaturelle. Cette interprétation est parfaitement cohérente, quand on ne tient compte que de cette phrase. En passant, cependant, au troisième élément, on en serait embarrassé, puisqu'il s'agit là toujours de la musique.

La définition du troisième et dernier élément d'expression de l'opéra est ceci: "C'est la Musique la plus touchante qui accompagne les paroles, & qui par les modulations, les cadences, les inflexions, les accens, en fait sortir toute la force & tout le feu<sup>16</sup>." Si l'on entendait sous le deuxième élément ci-dessus le chant, comment devrait-on comprendre par cette 'musique'? Il y a peut-être deux possibilités d'interprétation: 1° si l'on pensait que le trait du langage des dieux consiste à chanter, alors la musique comme l' 'inflexion' de leur voix devrait désigner le concert des instruments "qui accompagne les paroles"; 2° on peut aussi bien penser que c'est le sens ou le contenu du "langage" qui est 'lyrique' et toute la musique, y compris non seulement le concert mais aussi le chant, constitue "l' 'inflexion de voix".

La première interprétation se base sur la sémantique du mot 'lyrique'. Mais est-il logique de qualifier la partie d'accompagnement d' 'inflexion de voix'? Certes, l'orchestre peut insinuer autre chose que le chant. Mais non seulement dans la théorie mais aussi dans la composition musicale, cette dualité viendra, me semble-t-il, un peu plus tard. D'ailleurs, l'expression de notre auteur qui oppose la 'voix' au 'langage' suggère déjà de prendre la seconde interprétation: le langage opposé à la voix ne peut pas signifier la manière d'expression telle que le chant<sup>17</sup>.

En adoptant la seconde glose, nous devons noter en passant la particularité de l'emploi du mot 'lyrique' chez Batteux. C'est "l'extase, l'enthousiasme, l'ivresse du sentiment" qui sont lyriques. Ce n'est plus la manière d'expression telle que le chant, mais le sentiment à exprimer qui est qualifié de lyrique. Cet emploi du mot est tout à fait banal pour nous, mais à l'époque c'était une nouvelle tendance<sup>18</sup>), qui deviendrait dominante à partir du siècle prochain.

14) *Ibid.*, p.293.

15) La définition donnée par le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) en est "qui se chantoit autrefois sur la lyre".

16) *Op. cit.*, p.293.

17) Cette dualité langage-voix est d'ailleurs chère à Batteux. Pour lui, ils constituent, avec le geste, les trois modes fondamentaux de notre expression. Voir le texte, que nous allons citer à la tête du paragraphe suivant sous le numéro de note 22.

18) Ce sémème n'apparaît pas dans les dictionnaires de l'époque (ceux de l'Académie française et de Richelet). Selon le Grand Robert, le premier emploi du mot 'lyrique' qui "se dit de la poésie qui exprime des émotions, des sentiments intimes, au moyen de rythmes, d'images propres à les transmettre au lecteur" se trouve justement chez Batteux, mais dans *Principes de littérature* de 1755 (information puisée chez Wartburg): "On pourra...définir la Poésie lyrique, celle qui exprime le sentiment. Qu'on y ajoute une forme de versification qui soit chantante, elle aura tout ce dont elle a besoin pour être parfaite." Cette notion se trouvant dans notre texte, nous proposons donc d'en reculer la date au moins jusqu'à 1747.

Ces trois moyens d'expression correspondent ainsi à la nature du monde représenté dans l'opéra. D'où naît une vraisemblance extraordinaire propre à cet art. Or, c'est justement l'imitation, concept clef de Batteux, qu'est cette relation de correspondance entre expression et objet. L'auteur continue:

La raison de tout cela est dans l'imitation. Ce sont des Dieux qui doivent agir & parler en dieux. Pour former leurs caracteres, le Poëte choisit ce qu'il connoît de plus beau & de plus touchant dans la Nature, dans les Arts, dans tout le genre humain; & il en compose des Êtres qu'il nous donne, & que nous prenons, pour des Divinités<sup>19)</sup>.

Pour résumer ce premier point de vue, je dirais que quand on aborde l'opéra par le biais de l'esprit de son monde, en le prenant pour la tragédie des dieux, c'est son effet merveilleux qui est mis en valeur; et que ce merveilleux est considéré comme constituant la vraisemblance du genre par entremise du principe de l'imitation. A ce propos, j'aimerais attirer l'attention particulière sur ce que Batteux dit que dans l'opéra, "tout est lyrique<sup>20)</sup>". Je pense qu'ici, le mot 'tout' doit être compris dans le sens équivoque qui vient de nous gêner: la phrase veut dire que l'opéra est lyrique non seulement dans son contenu ou sa matière qu'est le sentiment ou la passion, mais aussi par son expression ou sa forme qu'est le chant ou la musique. Cette pensée nous rappellerait tout de suite la qualification de dramatique donnée à la tragédie<sup>21)</sup>. Avec cette caractérisation, nous allons passer à notre second point de vue qui consiste à traiter l'opéra comme spectacle, pour y constater encore son caractère lyrique.

### 3. Opéra comme spectacle lyrique: passion

La seconde place où est discuté l'opéra dans l'ouvrage de Batteux est la 3<sup>e</sup> section de la même partie: "Sur la musique et sur la danse". Cette fois-ci, au lieu de souligner la parenté de l'opéra avec l'épopée, l'auteur insiste sur son opposition à l'épopée et met l'expression de la passion en valeur. Pour ce faire, il commence par donner une vue générale sur les moyens d'expression dont on dispose:

Les Hommes ont trois moyens pour exprimer leurs idées & leurs sentimens; la parole, le ton de la voix & le geste. Nous entendons par geste, les mouvemens extérieurs & les attitudes du corps. ...La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison: mais le ton & le geste sont ceux du cœur: ils nous emeuvent, nous gagnent, nous persuadent<sup>22)</sup>.

19) *Op. cit.*, p.293. Ici, il s'agit de la thèse fameuse de "l'imitation de la belle nature", qui est une version moderne de ce que Panofsky a appelé "la manière de sélection (Elektionsverfahren)" (cf. *Idea*, 1924, p.145 — dans l'Index, l'article de "Zeuxis"). Chez Batteux, la 'Nature' en tant que modèle de l'imitation englobe quatre mondes: "le monde existant", "le monde historique", "le monde fabuleux" c'est-à-dire mythique, et "le monde idéal ou possible" (*ibid.*, p.33).

20) *Ibid.*, p.318.

21) La forme de tragédie est dramatique dans le sens de la représentation réelle vis-à-vis le simple récit, et son contenu l'est dans le sens de l'action vis-à-vis la passion. Cf. *ibid.*, p.291.

22) *Ibid.*, p.336-37.

Puis, il en déduit un système des beaux-arts<sup>23</sup>): “c’est la versification, la musique & la danse, qui sont la plus grande perfection possible des paroles, des tons de la voix, & des gestes<sup>24</sup>.” Par conséquent, il n’est pas difficile de comprendre le propre de chaque art:

...l’objet principal de la Musique & de la Danse doit être l’imitation des sentimens ou des passions: au lieu que celui de la poésie est principalement l’imitation des actions<sup>25</sup>).

En ce qui concerne l’opéra qui combine la musique et la danse à la poésie, nous avons le problème spécifique de savoir comment concilier la passion avec l’action. Le fondement en est donné dans la nature, “comme les passions & les actions sont presque toujours unies dans la nature<sup>26</sup>”. Cependant cet argument ne sert pas directement à postuler l’opéra comme art le plus naturel, mais simplement à exiger de tout art la combinaison de ces deux moments. Toutefois, il y a là une différence selon le genre: “dans la première [la poésie], les passions y seront employées comme des moyens ou des ressorts qui préparent l’action & la produisent, & dans la Musique & la Danse, l’action ne sera qu’une espèce de canevas destiné à porter, soutenir, amener, lier les différentes passions que l’Artiste veut exprimer<sup>27</sup>.”

Le problème est de savoir à laquelle, à la poésie ou à la musique et la danse, l’opéra est essentiellement identifié. Selon cette identification, il est décidée la partie la plus importante dans l’opéra, entre l’action et les passions. Ici, la position est dès le début prise, puisque le sujet de cette section est la musique et la danse.

Aussi voit-on que dans la plupart des Tragédies faites pour être mises en musique, ce qui intéresse le plus n’est pas le fonds même de l’action; mais les sentimens qui sortent des situations amenées par l’action<sup>28</sup>).

Vis-à-vis de cette vue, il nous faut nous demander si elle est compatible avec celle donnée dans la partie consacrée à la tragédie. L’opéra est, en effet, composite de deux moments:

On verra d’un côté les Dieux qui agissent, & de l’autre côté les passions exprimées: l’action des Dieux, qui donne le spectacle du merveilleux, qui frappe les yeux & occupe l’imagination: l’expression des passions, qui produit l’émotion dans le cœur, qui l’échauffe & le trouble<sup>29</sup>).

Selon la balance entre ces deux éléments, l’opéra serait regardé soit comme plutôt tragédie, soit comme plutôt musique. Il nous reste à chercher la pensée de Batteux sur ce problème.

23) Je crois que cette conception de Batteux a d’ailleurs influencé à la classification que Kant donne des beaux-arts dans sa *Critique du jugement* (§51).

24) *Ibid.*, p.339.

25) *Ibid.*, p.340-41.

26) *Ibid.*, p.341.

27) *Ibid.*, p.341.

28) *Ibid.*, p.344-45.

29) *Ibid.*, p.347-48.

#### 4. Opéra comme musique

Sur l'intégration des passions à l'action dans l'opéra, Batteux dit comme suit:

Ainsi, pour réunir ces deux parties dans un ouvrage de l'Art, il faudra d'abord choisir des acteurs, qui soient, ou dieux, ou demi-dieux, ou au moins des hommes en qui il y ait quelque chose de surnaturel, & qui leur donne quelque liaison d'intérêt avec les Dieux. Ensuite on mettra ces acteurs dans des situations, où ils éprouveront des passions vives: voilà la base du spectacle lyrique<sup>30</sup>.

Bref, les personnages surnaturels sont mis en situations passionnelles. Cette combinaison est illustrée par les épopées; l'auteur souligne, de nouveau dans ce contexte, le parallélisme entre l'épopée et l'opéra.

De même que l'Epopée dans son genre, n'est qu'une imitation d'une action héroïque & de ses causes naturelles ou surnaturelles, vraies ou vraisemblables; le Spectacle lyrique dans le sien, n'est qu'une imitation des passions héroïques & de leurs effets, naturels ou surnaturels, vrais ou vraisemblables. ...La seule différence est que l'Epopée est un récit d'action, & l'autre un spectacle de passions<sup>31</sup>.

L'action étant le propre de la poésie, les passions celui de la musique, il faut admettre que Batteux situe l'opéra plutôt dans le côté de la musique. Et je crois que ces affirmations représentent bien la position décisive de l'opéra dans sa pensée, malgré les deux points de vue différents qu'il adopte pour l'aborder. Pour le confirmer, nous n'avons qu'à constater que cette définition de l'opéra comme "spectacle de passions" s'harmonise avec ce que l'auteur a affirmé sur l'opéra dans le cadre de sa réflexion sur la tragédie. Il y a deux points à examiner.

Le premier point est ceci: dans la théorie de la tragédie, "la grandeur & l'importance de l'action<sup>32</sup>" était reconnu à l'opéra ainsi qu'à l'épopée et à la tragédie. Ici, en revanche, Batteux attribue les passions à l'opéra tandis que l'action à l'épopée. Il peut paraître y avoir une contradiction entre ces deux endroits. Mais ce n'est qu'en apparence. Il faut d'abord nous rappeler le lien étroit comme deux faces d'une même feuille entre l'action et la passion; l'action comme structure de l'œuvre diégétique peut servir de prétexte pour développer les passions, et c'est justement le cas de l'opéra. Et puis, il nous convient aussi de tenir compte du sens exact du mot 'action'. Quand Batteux parle de "la grandeur et l'importance de l'action", il pense aux 'opérations' merveilleuses de dieux aussi bien ou plutôt qu'à l'action en tant que structure fondamentale de l'histoire. Or ces 'opérations' merveilleuses sont représentées sur la scène d'opéra par la machinerie. Elles sont donc loin d'être contradictoire avec l'expression des passions comme essence de l'opéra, mais plutôt servent à la renforcer avec ses effets sensationnels.

30) *Ibid.*, p.348.

31) *Ibid.*, p.348-49.

32) *Ibid.*, p.291.

Cette remarque-là répond déjà plus ou moins à notre second point, qui concerne le merveilleux. Le merveilleux constituait le premier propre de l'opéra dans la discussion de la tragédie, tandis qu'il doit faire partie du 'récit de l'action' développée dans l'épopée. Il nous faut donc savoir si le merveilleux est bien intégré à la caractérisation de l'opéra comme "spectacle des passions". La remarque ci-dessus sur les 'opérations' de dieux s'applique à ce problème. Il est encore à rappeler que le merveilleux est aussi exprimé dans l'opéra par la musique. Et compte tenu du schéma des moyens d'expression humain, où la vision et l'ouïe s'opposent à la langue comme cœur à raison<sup>33</sup>), nous pouvons même dire que le merveilleux fait de l'effet passionnel. Ainsi Batteux est cohérent en déterminant l'opéra comme art de passions.

Pour conclure définitivement, pourtant, que l'opéra est une musique plutôt qu'une poésie chez Batteux, il nous faudrait sans doute estimer l'importance respective de la musique et du spectacle, puisque la formulation ultime que Batteux a donné à l'opéra, "spectacle lyrique", est un équilibre entre deux éléments. En d'autres termes, la musique et le spectacle semblent se battre pour la suprématie dans l'opéra. Pour ce problème, nous avons heureusement le jugement explicite que notre auteur donne dans le dernier chapitre de notre texte "sur l'union des beaux-arts", dans laquelle il trouve le mode originel d'être de l'art:

Quoique la Poésie, la Musique & la Danse se séparent quelquefois pour suivre les goûts & les volontés des hommes; cependant comme la Nature en a créé les principes pour être unis, & concourir à une même fin, qui est de porter nos idées & nos sentimens tels qu'ils sont, dans l'esprit & dans le cœur de ceux à qui nous voulons les communiquer; ces trois Arts n'ont jamais plus de charmes, que quand ils sont réunis<sup>34</sup>).

Pour réaliser cette union, "un seul [art] doit exceller, & les autres rester dans le second rang<sup>35</sup>". Il y en a donc trois formes, selon l'art qui prend la première place dans l'union. Quand la poésie domine, nous avons le théâtre; et si c'est la danse qui vient la première, l'union en sera la fête<sup>36</sup>). L'opéra est la forme ayant la musique au centre de l'union. J'aimerais en citer assez long, puisqu'il s'agit là, en un sens, de l'expression la plus synthétique que Batteux donne à l'opéra:

Si c'est la Musique qui se montre, elle seule a droit d'étaler tous ses attraits. Le théâtre est pour elle. La poésie n'a que le second rang, & la Danse le troisième. Ce ne sont plus ces vers pompeux & magnifiques, ces descriptions hardies, ces images éclatantes; c'est une Poésie simple, naïve, qui coule avec mollesse & négligence, qui laisse tomber les mots. La raison en est, que les vers doivent suivre le chant, & non le précéder. Les paroles, en pareil cas, quoique faites avant la Musique, ne sont que comme des coups de force qu'on donne à l'expression musicale, pour la rendre d'un sens plus net & plus intelligible. C'est dans ce point de vue qu'on doit juger de la poésie de Quinault...

33) Cf. le texte cité ci-dessus sous le numéro de note 22.

34) *Ibid.*, p.371.

35) *Ibid.*, p.373.

36) *Ibid.*, pp.373 et 376.

La Danse est encore plus modeste que la Poésie: celle-ci au moins est mesurée, mais le geste ne fait presque pour la Musique que ce qu'il fait pour les Drames; & s'il s'y montre quelquefois avec plus de force, c'est qu'il y a plus de passion dans la Musique que dans la Poésie; & par conséquent, plus de matière pour l'exercer; puisque, comme nous l'avons dit, le geste & le ton de la voix sont consacrés d'une façon particulière au sentiment<sup>37)</sup>.

Il faut peut-être un commentaire sur le rôle que l'auteur assigne à la danse. Celle-ci n'est pensée ici que comme geste, ainsi que dans le paragraphe sur le théâtre<sup>38)</sup>. Cette vue ne correspond pas au style d'opéra de l'époque. Comment interpréter ce fait? Il pourrait témoigner l'indifférence aux actualités artistiques de ses temps. Au moins du point de vue de la théorie, nous pourrions aussi considérer la forme hybride telle que l'opéra-ballet sous la catégorie de la fête.

### Conclusion — Esthétique de Batteux et histoire de l'opéra

Nous assistons ainsi chez Batteux à la transition de l'opéra comme poésie à l'opéra comme musique. Certes, du point de vue taxonomique des arts, Batteux gardait toujours la vue traditionnelle qui range l'opéra parmi les poésies. Mais quand il analyse cet art, il le définit surtout par son aspect de la musique. Ou plus exactement, l'opéra est essentiellement lyrique: il l'est non seulement dans sa forme d'expression, mais aussi dans son contenu. Il n'est pas à négliger qu'il montre la nouvelle tendance en appliquant le mot lyrique aux sentiments à exprimer.

Batteux préfère appeler l'opéra "spectacle lyrique". Je crois pouvoir en deviner la raison ou le motif. Je pense qu'il évite ainsi l'appellation traditionnelle de tragédie lyrique: à son avis, l'opéra n'est point un drame tant qu'il est lyrique, mais un spectacle. En effet, ce n'est pas le développement diégétique qui nous y intéresse. L'intérêt principal de l'opéra consiste plutôt dans la perception et le plaisir d'ici et maintenant: les passions exprimées dans la musique, les 'opérations' surnaturelles représentées dans la machinerie. Parlant toujours des mêmes éléments comme la machinerie et les passions etc., l'esthétique de l'opéra de Batteux est foncièrement différente de celle d'un Du Bos, selon qui la musique renforce dans l'opéra le dramatique de la tragédie.

Or, cette nouvelle tendance théorétique coïncide curieusement avec celle de l'opéra de l'époque. En fait, comme noms propres concernant l'opéra, Batteux n'allègue que ceux de Quinault et de Lully<sup>39)</sup>, et les remarques qu'il leur donne ne sont pas extraordinaires. Mais nous savons qu'il existait des opéras de style nouveau au 18<sup>e</sup> siècle, qui convient beaucoup mieux à l'esthétique de Batteux. Les opéras de Quinault-Lully ont été tragédies lyriques; mais vers la fin du siècle précédent, l'opéra français a montré une nouveauté avec l'opéra-ballet, dont la construction dramatique était beaucoup plus molle. Il nous conviendrait aussi de tenir compte du style vénétien de l'opéra allant devenir dominant; le caractère le plus frappant

37) *Ibid.*, pp.374-77.

38) L'auteur dit: "La Danse ne signifie ici que l'Art du Geste; ainsi ce terme est pris dans sa plus grande étendue." (note (a), p.373.)

39) Cf. *Ibid.*, pp.243 et 374.

de ce style consiste dans ses airs qui, arrêtant le cours de l'action dramatique développée par les récitatifs, étalent la richesse sentimentale contenue dans le drame. Nous n'avons pas de difficultés de remarquer cette nouvelle tendance inscrite dans la théorie de Batteux qui réduit d'une part le rôle de l'action dramatique, et met en valeur d'autre part l'expression 'lyrique' des passions.

*Université de Tokyo*