

L'opéra ou le choix du miroir

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. L'opéra ou le choix du miroir. Capriccio [spectacle]: conversation en musique en un acte [programme 2016], Opéra national de Paris, pp.42-47, 2016. hal-01781160

HAL Id: hal-01781160

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-01781160>

Submitted on 14 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'opéra ou le choix du miroir.

Le spectateur habitué aux livrets d'opéra du XIX^e et du XX^e siècles ne pourra être que surpris par *Capriccio* : cette discussion de salon sur la supériorité de la poésie ou de la musique offre en effet un curieux mélange d'abstraction et de désuétude. Le librettiste s'inspire ici d'un genre littéraire très prisé aux XVII^e et XVIII^e siècles : le dialogue, sur une controverse artistique, entre des personnages représentant les diverses thèses de la querelle - et dont le modèle est sans doute *Le Livre du courtisan* de Castiglione, datant de 1516. Une femme, dont le salon est le théâtre de ces conversations plaisantes et éclairées, fait figure de juge. Elle symbolise l'amateur éclairé : n'appartenant ni aux « gens de lettres » ni aux musiciens de profession, son jugement est désintéressé. Le goût féminin, réputé plus sensible, n'est pas corrompu par la philosophie et les idées abstraites : il sera l'ultime critère de la discussion. Ce partage des rôles entre les sexes donne au dialogue une tonalité mi-badine mi-sérieuse caractéristique de *Capriccio*. Le lyrisme de l'intrigue amoureuse rattache en revanche le livret de Krauss à la tradition opératique du XIX^e siècle.

Capriccio se présente ainsi comme un enchâssement de querelles artistiques : la première, qui contient toutes les autres, est le *paragone*, c'est-à-dire la comparaison entre les arts pour établir leur hiérarchie. Sous sa forme dialoguée, le modèle du genre est sans doute le *Songe de Philomathe* (1683) de Félibien, qui évalue les mérites respectifs de la peinture et de la poésie. Il s'agit de montrer que la peinture, comme la poésie, peut accéder au titre d'art libéral (et non de simple art mécanique comme l'orfèvrerie par exemple). La musique et la poésie appartiennent depuis le Moyen Âge aux arts libéraux : la question de la supériorité de l'une d'entre elles se pose naturellement.

La querelle de l'opéra vient préciser ce *paragone* : la tragédie lyrique est-elle supérieure à la tragédie parlée ? Ajoute-t-elle un élément accidentel (la musique) ou révèle-t-elle l'essence de la tragédie antique ? Ces questions agitent les « gens de lettres » du Grand Siècle : pour Charles Perrault, Lully est le vrai successeur de Sophocle, quand pour Saint-Evremond, l'opéra n'est qu'une « sottise magnifique » dont l'attrait superficiel réside dans les décors et les machines (« une chose absurde » dira le comte). Dès le début de *Capriccio*, le directeur accuse ainsi Gluck d'avoir écrasé « notre classique *Iphigénie* » (celle de Racine), tandis que Flamand fait du compositeur le « successeur du grand Corneille ». À l'image d'un Saint-Evremond, le directeur affirme donc que les décors sont les seules qualités de l'opéra - et en profite très cyniquement. « Le succès avant tout ! » proclame-t-il à la scène III.

Cette seconde querelle en contient deux autres : celle de la supériorité de l'harmonie ou de la mélodie d'une part, celle des gluckistes et des piccinistes d'autre part. On ne s'étonnera pas : le cynique directeur défend la primauté de la mélodie. Un opéra vaut selon lui pour « le charme des airs » que le public se plaît à reprendre, tandis que le « récitatif », dont la fonction est de faire avancer l'action, est supposé être un « enfer » pour les oreilles. Krauss et Strauss mettent dans la bouche du directeur les arguments traditionnels des défenseurs de l'opéra italien contre les tenants de la tragédie lyrique à la française. Le livret de *Capriccio* met ici sur le même plan « Lulli et Rameau », bien que Rousseau par exemple reprochât au premier l'ennui de ses récitatifs et au second la rationalité sans émotion d'une harmonie commandant toute la musique. La comtesse semble du même avis lorsqu'elle reproche à Rameau son caractère « brutal » et « austère ». Le directeur se fait donc défenseur de l'opéra italien et du primat de la mélodie, tandis qu'Olivier souligne la médiocre qualité des livrets italiens (argument traditionnel des défenseurs de la tragédie lyrique de Lully et Quinault).

La querelle des gluckistes et des piccinistes dans le dernier tiers du XVIII^e siècle obéit à d'autres paramètres : c'est pourquoi elle croise le débat précédent sans s'y insérer. Rameau et Rousseau divergeaient sur la manière dont la musique doit être soumise au texte : harmoniquement ou mélodiquement ? Gluck dépasse cette question en soumettant la musique *et* le livret à l'unité de l'action dramatique. « Le plan d'*Alceste* tend tout entier, et c'est là son mérite, à mettre en relief l'amour conjugal et la gratitude d'Admète pour la grandeur de l'acte d'Alceste » écrit Calzabigi dans la préface de l'opéra de Gluck. Le texte comme la musique doivent subir le rasoir de l'unité dramatique : la rupture entre récitatifs et airs est atténuée par un accompagnement harmonique orchestral constant, le ballet est supprimé et le livret est réduit à l'antagonisme des passions (« il connaît le feu qui brûle les êtres » s'exclame la comtesse à propos de Gluck). Flamand, admirateur de Gluck, n'oppose ainsi plus musique et parole. Il les conçoit dans leur unité théâtrale. C'est pourquoi il peut tout aussi bien proclamer *Prima la musica, dopo le parole !* qu'attribuer à Gluck le statut de « successeur du grand Corneille ». Cette nouvelle conception de l'unité de la musique et des paroles dans l'action dramatique fait dire à Olivier Flamand « vole » son poème. Avec la réforme gluckienne, la musique n'est soumise ni ne soumet le livret, mais semble l'absorber dans un drame passionnel que seule l'harmonie peut révéler. Au contraire, un défenseur de Piccini comme Coquéau nie qu'il y ait une « musique absolument dramatique » sans l'aide d'un livret.

Une question sous-jacente à la querelle des gluckistes et des piccinistes est alors la suivante : la musique a-t-elle une vocation imitative qui la contraindrait à passer derrière son modèle textuel (*dopo la musica*) ? Ou sa singularité est-elle de ne pas être imitative, de sorte qu'elle pourrait se rendre indépendante de la poésie voire la supplanter (*prima la musica*) ? En 1785, Chabanon redéfinit la musique comme un « art des sons ». Elle ne peut imiter que par analogie, le passage du grave à l'aigu évoquant métaphoriquement l'ascension. Paradoxalement, c'est la faiblesse imitative de la musique qui lui donne une puissance évocatrice inégalée. « La musique peut tout peindre parce qu'elle peint tout d'une manière imparfaite » (« En un seul accord s'éveille tout un monde. » s'exclame Flamand). Elle peut exprimer les sentiments les plus divers car elle n'est pas contrainte par les mots. Elle peut nous faire imaginer tous les paysages, car elle n'est soumise ni à la perspective ni à la couleur. Aussi la musique ne saurait-elle avoir pour origine l'imitation du chant des oiseaux ou des accents passionnés de la voix, ce qui reviendrait à devoir soumettre la musique à un modèle extérieur. Pour Chabanon, c'est le son instrumental qui est à l'origine de la musique.

La neuvième scène de *Capriccio* semble reprendre cette querelle sur l'origine de la musique. Contrairement à Chabanon, Flamand part de l'hypothèse rousseauiste pour défendre Gluck : la mélodie aurait pour origine le « cri de douleur » qui précède la parole. L'homme aurait chanté avant de parler. Mais de manière incohérente, Flamand semble voir dans les « bruits de la nature » une autre origine de la musique, sans qu'on sache s'il s'agit d'adhérer à la thèse boécienne d'une harmonie du monde, ou de faire de la musique un don divin. Si Flamand se montre si flou, c'est que Krauss tente de lui faire dire dans les termes du XVIII^e siècle une propos typique du XIX^e siècle : la musique peut « exprimer l'inexprimable » et révéler ce à quoi la pensée « ne peut accéder ». Flamand effleure ainsi la thèse de Schopenhauer d'une « musique absolue » : la musique exprime une essence dont le langage ne saisit que la superficialité. Sa subite agressivité envers le « mensonge des tréteaux » ne peut manquer d'évoquer la violente critique wagnérienne de l'opéra. En effet, dire que la musique révèle ce que le langage cache ou effleure, c'est souligner la supériorité de la musique instrumentale pure, ou rompre avec l'esthétique traditionnelle de l'opéra en proposant une œuvre d'art totale (où les arts se

complètent sans s'imiter) ou en montrant l'impossibilité de l'opéra (comme Schönberg le fera dans *Moses und Aron*). Ainsi les propos contraires d'Olivier et Flamand pourraient trouver une résolution dans le projet wagnérien d'œuvre d'art totale. L'évocation du « rythme » comme source de la danse et de la poésie, ou de l' « immensité » et des « vagues » de la musique qui ne peuvent être contenues que par la clarté du « langage » ne peut pas ne pas renvoyer à *Opéra et drame*, texte théorie fondamental de Wagner. Mais ce n'est pas cette voie que choisit Flamand : aussi revient-il à la conception quasi ramiste d'une musique « jumelle du poème », qui double le livret sans en être l'esclave par la richesse de son harmonie (« La richesse de l'orchestre l'entraîne vers les plus beaux accents »). Le choix du miroir, c'est le choix de l'opéra contre le fantasme d'une œuvre d'art totale. C'est le défi de laisser chaque médium artistique se refléter dans un autre sans rêver de leur fusion. Pensé abstraitement comme le fait le comte, c'est une « chose absurde » où « on assassine en musique » et où les ordres « sont donnés en chantant ». Et pourtant le miracle advient : c'est celui-là même auquel nous assistons ce soir dans la salle de l'Opéra Bastille. C'est ce miracle que *Capriccio* met en abyme en nous faisant contempler la comtesse se mirant dans son miroir.

Maud Pouradier

Normandie Univ, UNICAEN, Identité et subjectivité, 14000 Caen, France